





الفتون الشعبية



٣٨ - ٣٩

ديسمبر ٩٢ - مارس ١٩٩٣

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

١. د. أحمد على مرسي

مدير التحرير:

١. صفوت كمال

رئيس مجلس الإدارة:

١. د. سمير سرخان

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

EGYPTIAN GENERAL
BOOKS CORPORATION
Publishers of books for the Arab world

مجلس التحرير:

١. د. حسن الشامي

١. د. سمحة الخولي

١. د. عبد الحميد حواس

١. د. فاروق خورشيد

١. د. ماجدة صالح

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمد محجوب

١. د. محمود ذهني

١. د. نبيلة ابراهيم



العدد ٣٨ - ٣٩

ديسمبر ٩٢ - مارس ١٩٩٣ م

العدد : ٣٨ - ٣٩ ديسمبر ٩٢ /
مازس ١٩٩٣ م

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
أمل بسيوني عطية
عبد العزيز
مصطفى شعبان جاد

● صورة الغلاف :
عربة أطعمة شعبية

● ظهر الغلاف :
أحد أبراج الحمام في المتوفية

الصفحة	الموضوع
٣	● هذا العدد د. عبد الغفار مكاوي
٥	● من حكمة بابل
٢٥	● البيت الكويتي القديم .. سمائه وأقسامه . محمد علي الخرس
٣٠	● ادهم الشراوي .. نص وتعليق . عبد العزيز رفعت
٤٣	● رؤية عن خصائص الفن البدائي تأليف : ليونارد آدم ترجمة : صفاء خميسي شحاته
٤٩	● اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم عبد التواب يوسف نصوص شعبية :
٥٣	● - نصوص من الموال عبد العزيز رفعت
٦٠	● - حكايات شعبية أحمد محمد عبد الرحيم
	● مكتبة الفنون الشعبية :
٦٤	● - القومية في موسيقى القرن العشرين صلوات كمال
	● جولة الفنون الشعبية :
٧٣	● - أبراج الحمام أمل بسيوني عطية
٨٠	● - عربات الأنظمة الشعبية عبد العزيز
٨٧	● - التراث الشعبي وسينما الاطفال مصطفى شعبان جاد Generation Of the Alean- and Library (GAL)
٩١	● كشف تحليل عبد العزيز شحاته
٩٤	● This Issue

هذا العدد

يصدر هذا العدد وقد تضمن بابا خاصا بالنصوص الشعبية ، حرصت المجلة ، منذ معاودة ظهورها في بداية عام ١٩٨٧ م ، على أن يظل أحد أهم أبوابها الثابتة . بيد أنه توقف لأسباب تتعلق بتحضير المواد الشعبية الصالحة للنشر ، والموثقة علميا .

ولما كان هذا الباب يمثل الأساس الأول لأية دراسة فولكلورية ، فضلا عن مردوده الوطني والقومي ، فقد بذلت هيئة تحرير المجلة جهدا كبيرا بسبيل عودته الى الظهور مرة ثانية . ومع هذه العودة تدعو المجلة كافة الدارسين والباحثين والمهتمين والقراء الى المساعدة في دعم هذا الباب ، والمساهمة في تحريره ، وذلك بموافاتها بما لديهم من نصوص شعبية موثقة بالبيانات الكاملة عن المادة المقسة ، وراويها او روايتها ، ومكان وتاريخ جمعها ، وغير ذلك من البيانات والتشروح والصور الفوتوغرافية الجيدة التي تعمل في هذا الاتجاه .

وعن « البيت الكويتي القديم » يعرض الأستاذ / محمد علي الغرور ، صورة شاملة لكيفية بناء البيت وتخطيطه ومن الذي كان يقوم بالبناء ، وكم عدد الأحواش التي يتألف منها ، ومسمياتها ، ومحتوياتها ، والمهن التي كانت تزاوّل بداخله ، مؤكدا في بداية الدراسة على أنه رغم ما اكتنف البيت الجديد في الكويت من تطور في فن العمارة ووسائل الراحة ، الا أن البيت القديم ببساطته وتناغمه وانسجامه مع البيئة لا يزال ماثرا حنين وحديث ذي شجون .



ويقدم الأستاذ / عبد العزيز رفعت تحليلا لنص « أدهم الشرقاوي » ، يحاول الكشف عن جماليات النص ، ومركزاته الأساسية ، وعلاقات عناصره بعضها ببعض ، والقواعد التي تحكم بنسائه ، وتفسيرها من خلال المصالحات بينها وبين السياق أخرى أكثر شمولية، اجتماعية وثقافية وأيديولوجية، مما يعكس المعرفة بالنص ، وبالمضامين التي يحتفل بها ، وانظمة القيم التي يعتمد عليها في تصاعيله .

يستهل هذا العدد الأستاذ الدكتور / عبد الغفار مكاوي ، مقمنا لنا القسم الثاني من أدب الحكمة البابلية ، ويشتمل على الحكم والأمثال والأقوال الشعبية السائرة . وقد حظي هذا القسم ، كسابقه الذي نشر في العدد الفائت ، بمقدمة مناسبة حرص فيها الأستاذ الدكتور على ذكر خصائص المثل الشعبي ، باعتباره أنضج أشكال التعبير عن الحكمة الشعبية. وأبقاها على مر الزمن . كما حرص فيها أيضا على تحديد الزمن المحتمل لتكوين المجموعة التي يقوم على ترجمتها ، وحالة الرقم والألواح التي نقشت عليها ، والمكان الذي عثر عليها فيه ، وعلاقتها بالأصول السومرية التي ظل الناس يتناقلونها شفاهيا حتى بدأ تسجيلها في أوائل العصر البابلي القديم . كما زودت الدراسة في مجملها بمجموعة من الهوامش ذات القيمة العلمية الرصينة ، تشرح وتعلق وتفسر بالقدر اللازم لاضاءة النص وتوضيحه .



اللاتينية ، والمنطقة العربية ، كاشفة عن أهم الموسيقيين في هذه البلدان ، وأساليبهم في التعبير عن ذواتهم القومية ، وتوظيفهم الفولكلور الموسيقى لبلادهم في ابتداعات فنية تجمع بين الأصالة والحداثة معا ، مستلهمين في ذلك تراثهم في اطار من التجديد الفني ، أسلوا وتناولا .



كما تحظى جولة « الفنون الشعبية » في هذا العدد بعدة موضوعات ، فتقدم لنا الأستاذ/ عير عبد العزيز موضوعا عن عربات الأطلسة الشعبية تعرفنا فيه بهذه العربات وكيفية صنعائها والأجزاء التي تتكون منها ووظائفها وأنواعها وخصائصها وغير ذلك .



أما الأستاذ / أمل بسيوني عطية فتقدم موضوعا عن « أبراج الحمام » تتعرض فيه لوظيفة الأبراج وأشهرها وكيفية انشائها وأكثر الطرق شيوعا في بنائها وغير ذلك من التفرعات المثيرة لهذا الموضوع .



وعرض الأستاذ / مصطفى شعبان لأبحاث الندوة العلمية التي عقدت في اطار مهرجان سينما الطفل بعنوان « التراث الشعبي وسينما الأطفال » والتي أشرف عليها الدكتور علاء حمروش ، وشارك فيها الأستاذة / صفوت كمال ، د. جهاد داود ، د. كمال الدين حسين .

هذا بالإضافة الى اعداده للجزء الثاني من الكشف التحليلي لأعداد المجلة من رقم ٣٦ لسنة ١٩٨٩ الى رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٢ ، ويتضمن فهرست بالموضوعات ، وآخر باسماء الكتاب والمترجمين ، وثالث باسماء الكتب والرسائل العلمية والندوات التي احتوتها هذه الأعداد .

المحرر

أيضا تقدم لنا الأستاذة / صفاء خميس شحاتة ترجمة لفصل من كتاب « الفن البدائي » لـ « ليونارد آدم » بعنوان « رؤية عن خصائص الفن البدائي » يروم فيه المؤلف تقييم الأعمال الفنية البدائية تقييما علميا يكشف خطأ النظرة التعميمية التي تنظر الى هذه الأعمال على أنها أعمال رتيبة أو غريبة أو متدنية ، متحركا في ذلك على ذات المستويات التي سبق أن اتخذت من قبل البعض ذريعة لهذه الأحكام .



ويكشف الأستاذ / عبد التواب يوسف في هذا العدد النقاب عن حكاية جديدة للفلم جريم ، وجدت ضمن رسالة يمت بها جريم الى فتاة صغيرة عام ١٨١٦ . وظلت الرسالة ضمن ممتلكات أمرتها لأكثر من قرن ونصف القرن . وقد ترجم الرسالة الى الانجليزية والف مانهيم ، وصدرت في عدة طبعات متوالية كان آخرها عام ١٩٩١ .



ويساهم في تحرير باب « نصوص شعبية » الأستاذ / عبد العزيز رفعت ، والأستاذ / أحمد محمد عبد الرحيم . فيقدم الأول مجموعة نصوص من الموال من شمال الوادي وجنوبه ، ويقدم الثاني حكاية شعبية ، تم تسجيلها من حي مصر القديمة .



وفي مكتبة « الفنون الشعبية » يعرض الأستاذ / صفوت كمال عرضا مفصلا لكتاب « القومية في موسيقا القرن العشرين » لمؤلفته الأستاذة الدكتوروة / سمحة الطويل . وفيه تلقى المؤلفة الضوء على جوانب من النزعة القومية في موسيقا بعض بلدان أوروبا ، وأمريكا ، وأمريكا

عن حكمنا

الحكمة الشعبية

• • عبد الغفار مكاوي

الحوال شعبية سائرة • •

يقول عالم السومريات ص • ن • كريمر : اذا كنت في ريب من الاخوة البشرية والانسانية المشتركة بين جميع الاقوام والاجناس ، فارجع الى القوالهم السائرة وامثالهم وحكمهم وصاياهم ونصائحهم ، فانها تفوق أي إنتاج أدبي آخر في قدرتها على اختراق قشرة الاختلافات الحضارية وفروق البيئة ، وتكشف أمام أعيننا طبيعة البشر الأساسية حيثما عاشوا وأنى عاشوا (*) • • والحقيقة التي تشهد على صدق هذه العبارة هي أن الأقوال المأثورة - من حكم وامثال وتعبيرات جارية على اللسان - تلخص تجربة حياة شعب من الشعوب أو طبقة من طبقاته أو جماعة داخل طبقة • وهي جميعا - وبخاصة المثل الشعبي - من أهم المصادر التي يرجع إليها مؤرخ الحياة الاجتماعية والأخلاقية والفكرية • فمنها نتعرف على رؤية شعب معين ، في زمان ومكان معين ، للحياة والوجود ، ونظراته للعلاقات المختلفة بين الحاكم والمحكوم ، والرجل والمرأة ، والآباء والأبناء ، ورجال الدين والسلطة ، وشؤون المال والاقتصاد والعمل والقضاء • • • الخ .

ولعل من المفيد في هذا المجال المحدود أن نتحدث عن « المثل » الذي يعد أنضج أشكال التعبير عن الحكمة الشعبية وأبقاها على مر الزمن ، وأكثرها وروداً بصور

(*) ص • ن • كريمر ، من الواجح سورن ، مرجع سابق ، ص ٢١٧ (مع تعريف بسيط في الترجمة)

مشابهة تكاد تصل في بعض الأحيان إلى حد التطابق العرفي عند مختلف الشعوب والجماعات . ويمكن أن نحصر خصائص المثل الشعبي فيما يلي (٢) .

(أ) المثل ذو طابع شعبي . فهو خلاصة التجربة ومحصول الخبرة في سياق زمني ومكاني معين . وإذا كان من الممكن أن ترد بعض الأمثال الشعبية إلى الوسط أو الزمن الذي قيلت فيه ، بل ربما أمكن رد بعضها إلى أحد الحكماء والبلغاء ، أو إلى موقف اجتماعي أو حادثه تاريخية معينة ، فإن أكثر الأمثال لا يعرف قائلها ولا تاريخها ولا منبعا (٣) . أضف إلى هذا أن المثل يسير عادة عن نتيجة تجربة ماضية ولا يقال في بدايتها ، ولذلك اكتسب مع تراكم المواقف والخبرات المماثلة طابعا تعليميا يتيح للأجيال اللاحقة أن تستفيد منه وتستخلص العبرة التي يمكن أن تجنبها الوقوع في نفس التجربة التي تمحض عنها المثل الأصلي . غير أن التجربة نفسها تدل كذلك على أن هذه الاستفادة ليست أمرا ضروريا من الناحية المنطقية ولا الحياتية ، ولذلك لم يخطئ « سباستيان فرانك » (١٤٩٩ - ١٥٤٢) وهو الكاتب والمفكر الحر في عصر الإصلاح الديني ومن أوائل المهتمين بجمع وتدوين الأمثال الشعبية - عندما قال : إن المثل حصيلة تجارة فلسفة . .

(ب) ينطوي المثل على معنى يصيب التجربة والحقيقة الواقعية في الصميم ، ويعتمد كل البعد عن الوهم والخيال . وهذه سمة تميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية .

(ج) يتميز المثل بالإيجاز وجمال البلاغة (من تشبيهه وكناية وتكرار ووزن وإيقاع والتزام بالتقنية في بعض الأحيان) . وإذا كان المثل - كما يقول بعض الباحثين - قد نشأ في الأصل على لسان فرد مبدع مجهول ، فلا شك أنه قد تعرض للتحوير والتعديل والصقل والتهديب حتى استقر في شكل لغوي ثابت أو تركيبة مكتملة مكثفة ، يظل الشعب يرددتها كلما صادف موقفا أو تجربة محددة ينطبق عليها المثل ويصور ما تنطوي عليه من مفارقات الحياة وسخرياتها وتناقضاتها .

(د) يحتوي المثل على فلسفة ليست بالعميقة ، مصوغة في أسلوب شعبي ، بحيث يدرکہا الشعب بأسره ويرددها ، ويسير انتقالها إلى شعوب أخرى في نفس المرحلة التاريخية أو في مراحل وعصور حضارية تالية ، الأمر الذي يؤكد وحدة الوجدان الشعبي للبشرية وأصالة اللب الانساني المحض ، قبل أن يتشوه ويتفرق ويصطب في قوالب شتى متبججة . .

لابد من القول - بعد هذه المقدمة الموجزة - بأن شعوب سومر وبابل وآشور كانت تمتلك رصيذا غنيا من الحكم والأمثال والطرائف والأقوال السائرة التي راحت تنتقل انتقالا حرا من فم إلى فم ومن عصر إلى عصر . ومع أن معلوماتنا عن الحكم والأمثال

(★★) د . بيللة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة ، دار نهضة مصر . ص ١٤٠ - ١٥٢ . (وقد أوردت هذه الخصائص من تعريف الأستاذ فريدريش زابيل للمثل الشعبي في كتابه علم الأمثال الألمانية الذي نشره في عام ١٩٢٢) .

(★★★) أحمد أمين ، قاموس المسادات والتقاليد والتماثيل المصرية - القاهرة ، لجنة التأليف والنشر ، ١٩٥٢ ، ص ٦١ - ٦٢ .

والأقوال الشعبية السومرية ترجع إلى حوالي نصف قرن مضى ، وماتزال في مجملها غير دقيقة ولا وافية ، إلا أنه يمكن القول بأنها أقدم من نظائرها البابلية والآشورية بمدة قرون ، وربما تكون قد دارت على الألسنة قرونا كثيرة قبل التفكير في تدوينها على الرقم والألواح الطينية في أوائل الألف الثاني قبل الميلاد . وإلى ما قبيل خمسين أو سبعين عاما خلت ، لم تكن تحت يد العلماء أى أمثال سومرية مدونة باللغة السومرية وحدها ، وظلت معرفتهم بها مقصورة على عدد قليل من الأمثال المكتوبة بالسومرية مع ترجمتها الأكادية (البابلية السامية) على ألواح ترجع إلى الألف الأول قبل الميلاد . ثم نشر العالم « ادوارد كيرا » في عام ١٩٣٤ جملة ألواح وكسر من مجموعة « نفر » ، (وهى المدينة السومرية القديمة نيبور التى عثر فيها منذ أواخر القرن الماضى على عشرات الألوف من الكتابات والنصوص الأدبية السومرية) تتضمن أمثالا وأقوالا شعبية يرجع عهد تدوينها إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وخصص عالم السومريات الشهير صمويل كريس قسطا كبيرا من وقته وجهده لاستنساخ عدد كبير من الأمثال السومرية المحفوظة في متحف الشرق القديم في اسطنبول ومتحف الجامعة في فيلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وعهد بها جميعا لتلميذه ومساعدته النابغ « ادmond جوردون » الذى توفر على جمعها وترتيبها ونشرها .

ويبقى الأصل السومري للأقوال والأمثال الشعبية البابلية والآشورية أمرا لا يمكن البت فيه حتى الآن بصورة مؤكدة ، على الرغم من التشابه الملحوظ - إلى حد التطبيق في بعض الأحوال - بين هذه الأقوال المتأخرة وبين الأصول السومرية . أضف إلى هذا أن وجود جنس أدبي خاص بهذه الأشكال المعبرة عن الحكمة الشعبية عند البابليين والآشوريين ، مشابه لنظيره عند السومريين أو متأثر به على الأقل ، هازيل محل خلاف بين العلماء والدارسين . والأمر الذى يمتدنا على كل حال في سياق الحديث عن الحكمة الشعبية البابلية هو وجود مجموعة وحيدة من الأقوال الشعبية السائرة المدونة على لوح كبير يرجع إلى العصر الآشوري المتأخر ، وعلى وجه التحديد إلى السنة السادسة من حكم الملك الآشوري سرجون الثاني (٧١٦ قبل الميلاد) . وإذا كان حسن الحظ قد هدى الباحثين إلى هذا اللوح الفريد ، فإن سسوء الحظ - مع عوامل التمرية ورطوبة الأرض ومرور الأزمنة - قد تكفل بطمس وجه اللوح طمسا تاما أو شبه تام ، فلم يحفظ لنا إلا ظهره (الذى سستقدم هنا ترجمته الدقيقة التى نتابع فيها ترجمة لامبرت الانجليزية على صفحة ٣١٣ وما بعدها من كتابه عن أدب الحكمة البابلية) بالإضافة إلى شذرتين صغيرتين عثر عليهما مع الكنوز التى وجدت في مكتبات الملك الآشوري آشور بانيبال ، وتنتميان إلى ذلك اللوح الكبير الذى ذكرناه والذى يضم مجموعة الأقوال السائرة التى اصطلح على تسميتها بالمجموعة الآشورية ، مع قول واحد من نفس النوع محفوظ على قطعتين من أحد الألواح البابلية المتأخرة التى كانت تستخدم لأغراض التعليم والتدريب على الكتابة .

والمادة التى يقدمها اللوح الآشوري تتألف من مجموعة من الأقوال السائرة التى تقوم على بعض النكت والطرف القصيرة التى يجمع بينها موضوع واحد (مثل الأقوال من الخامس إلى السادس عشر التى تدور حول هبأه الخنزير وإظهار الإسمفاز منه) ، أو تربط بينها عبارة بمعنىا (كالخندق المائي المحيط بالمدينة والذى يرد في نصوص الأقوال السائرة من الثاني والرابعين إلى السابع والأربعين) ، أو تروى بعض الحكايات القصيرة المسلية عن الحيوانات والحشرات أو عن بنى الإنسان . وربما كان الهدف

من اطلاق هذه الأقوال هو السخرية من بعض النماذج البشرية (كما فى القولين من ٤٢ - ٤٣ عن صائد الطيور الذى يحاول أن يصطاد السمك بشبكته) . أو إبداء الشفقة على أحوالها وهوان شأنها (كالعامرة التى تستعرض براعتها فى افساد الزيجات ، والعامر الذى يشكو للسماء سوء أحواله المالية بسبب تحايل القواد عليه (٣ - ٧ من العمود الرابع) ، أو عرض مساوى النظام القضائى وما يدور فى المحاكم من فساد (٨ - ١٤ من العمود الرابع) أو استخلاص العبرة والمغزى الأخلاقى (كالبعوضة التى أصابها الضرر وظنت نفسها على شئ ، بينما الغيل لا يشعر بها سواء عند ركوبها على ظهره أو نزولها عنه . . كما فى القول السائر من ٥٠ - ٥٤ الذى ظهر بعد ذلك فى ثوب اغريقى وأخذ مكانه بين خرافات ايزوب) أو مجرد التسلية كفاية فى ذاتها كما سبقت الإشارة . ولعل الطابع المختلط لهذه المادة هو الذى حدا ببعض العلماء الى تمييز الأقوال السائرة عن الحكم والأمثال التى سنذكرها بالتفصيل فيما بعد ، وإن كان التمييز بينهما غير مؤكد ولا قاطع . والمهم على كل حال أن هذه الأقوال السائرة ذات طابع شعبي لاختلاف عليه ، وأنها جرت على الألسنة فى ذلك العصر الآشورى المتأخر ، مما يرجع القول بأنها نشأت وانتشرت فيه باللهجة الآشورية المتأخرة التى دونت بها ولم تؤخذ عن أصول أقدم منها ، وأنها أخيرا قد عرفت أو عرف بعضها على أقل تقدير فى عصور وحضارات تالية ، وانتشرت على أغلب الظن عن طريق اللغة الآرامية . . بدليل ذلك القول السائر الذى سبقت الإشارة الى ظهوره فى أشهر مجموعة من الخرافات على لسان الحيوان عند ايزوب . واليك نص هذه الأقوال الشعبية من ترجمة ظهر اللوح الآشورى بدءا بالعمود الثالث ثم الرابع :

- ١ - الرجل (.....) .
- ٢ - الإله يسمى للشر (.....) .
- ٣ - الرجل (.....) .
- ٤ - يوجه انتباهه الى السماء .
- ٥ - ال خنزير عديم الحس .
- ٦ - (فهو) يأكل طعامه وهو راقد فى
- ٧ - انهم لا يقولون : « أياها الخنزير ، أى احترام لى ؟ » .
- ٨ - انه يقول (لنفسه) : « الخنزير سئدى » .
- ٩ - الخنزير نفسه عديم الحس .
- ١٠ - الشمبر فى وعاء السمن .
- ١١ - فى وقت الفراغ عندما (.....) هذا سيده ،
- ١٢ - تركه سيده (.....) وذبحه الجزار .
- ١٣ - الخنزير غير مقدس (.....) بتبريغ ظهره (مؤخرته ؟) فى الوحل ،
- ١٤ - وجعل الثموداع كريمة الرائحة ، وتلويت البيوت .
- ١٥ - الخنزير لا يصلح للمعبد ، وينقصه الاحساس ، ولا يسمح له بوطء الأرضقة ،
- ١٦ - (انه) مكروه من كل الآلهة ، مثير لاشمئزاز الهة ، ملعون من شمش .
- ١٧ - غار شسبهوانى (.....) فى

- ١٨ - للنمس (.....) .
- ١٩ - هرب فار من (طريق) نمس ودخل جحر ثعبان .
- ٢٠ - قال : « ان معزم ثعابين أرسلنى » تحياتى .
- ٢١ - الثعلب ب قلب كان يفتش عن « طريق الاسد » .
- ٢٢ - ولكى (يمشى على) « طريق الذئب » راح يكتشف الأرض المكسوة بالمراعى .
- ٢٣ - لما اقترب من أبواب المدينة طاردته الكلاب ،
- ٢٤ - ولكى ينجو بحياته انصرف كالسهم .
- ٢٥ - وعندما رآه عداء بغير شعور (منه ؟)
- ٢٦ - أدوينج
- ٢٧ - لائليل
- ٢٨ - « أنا ، مثل
- ٢٩ - لما (وطئ) كلب زوجته .
- ٣٠ - أخذ وجهه يتوهج ، وقلبه
- ٣١ - ولينزل (عنها ؟)
- ٣٢ - فرنس من طريق كلب (ودخل) فى مزارب .
- ٣٣ - وعندما قفز الكلب (انشتر) فى فتحة المزارب .
- ٣٤ - مما جعل النمس يهرب منها .
- ٣٥ - زوجة أمة شابة
- ٣٦ - فى بيت خلية ، (أو) أخت ، (أو) أم
- ٣٧ -
- ٣٨ - عندما قفزت بقوة
- ٣٩ - فى بيت جامع قرون الخروب لما
- ٤٠ - يقدر ما يمتد بها الصبر
- ٤١ - مستجمع
- ٤٢ - صائد الطيور الذى لم يكن يملك مسكا ، وانما (اعتاد على صيده) الطيور .
- ٤٣ - قفز ، وهو ممسك بشبكته ، فى الخندق (المحيط) بالمدينة .
- ٤٤ - أخذ الثعلب يتجول فى خندق المدينة
- ٤٥ - هبلا أقبل عليه الذئب (قال له) : « تحياتى لك » .
- ٤٦ - رد الأول (أى الثعلب) عليه قائلا .
- ٤٧ - « اتنى سكران ، ولا أستطيع
- ٤٨ - الفار الذى يجمع فى المراعى .
- ٤٩ - هزأ بالديابيز التى تاكل لأكهة البساتين .

- ٥٠ - لما وقفت بموضوعة على (ظهر) فبيل ٤
- ٥١ - قالت : « يا أخى ، هل شغطت جنبك ؟ سبوت أهبط عند مجرى الماء »
- ٥٢ - رد الفيل على البعوضة قائلا ٠٠
- ٥٣ - لست أبالي بأن تصعدى فوقى - وما هو شأنك (حتى أكثرث بك) ؟
- ٥٤ - ولا أبالي أن نزلت « ٠
- ٥٥ - الذئب الذى لم يعرف مدخل المدينة ٠
- ٥٦ - راحت تطارده الخنازير (عبر) الشوارع ٠
- ٥٧ - الكلب الذى لم يسمح له بدخول الدار ٠
- ٥٨ - يرقند (الآن) فى بيت ال ٠٠٠٠٠٠
- ٥٩ - الرجل المدين ٠٠٠٠٠٠
- ٦٠ - القسم بالآلهة ٠٠٠٠٠
- ١ - عندما ذهب الى مدينة كوته ٠
- ٢ - ساقوه عند مطلع الفجر للمحاكمة من بوابة القاضى ٠
- ٣ - لما دخل العاهر الى المبنى ،
- ٤ - قال وهو يرفع يديه بالصلاة : أجرى يذهب للقواد ٠
- ٥ - (لك) أنت (يا عشتار) الثروة ، (ولى) أنا النصف ؟
- ٦ - عاهرة الطريق الحذرة (؟) تقتاب ال ٠٠٠٠٠٠ المرأة ٠
- ٧ - بأمر من عشتار تنال زوجة النبييل سوء السمعة ٠
- ٨ - يقف المناقب فى المحكمة عند بوابة المدينة ،
- ٩ - ويفرق الرشاوى باليمين والشمال ٠
- ١٠ - ان المحارب شمش يعلم سوء فعالة ٠
- ١١ - الحقود يردد كلمات السوء أمام الحاكم ،
- ١٢ - ويتحدث بخبث ودهاء ويطعن (فى سيرة) الناس ٠
- ١٣ - ويتدبر الحاكم الأمر ويدعو شمش (قائلا) :
- ١٤ - « أنت العالم يا شمش ٠ حيلة مسئولة دهاء الناس » ٠
- ١٥ - بينما كان فحل شيق يتطلى ظهر أتان ،
- ١٦ - همس فى أذنها أثناء الجماع :
- ١٧ - أجعل من المهر الذى ستحملينه عداً مثل ٠
- ١٨ - ولا تجعله (كالبحار) الذى يمانى السمرة ٠
- ١٩ - لما مضى دبور الغابة على الطريق (لحضور) دعوى أمام القضاء
- ٢٠ - استدعى ال ٠٠٠٠٠ دبور الصحراء للشهادة ٠
- ٢١ - ألقت المناكب دبور الصحراء فى الأغلال ،
- ٢٢ - وعلى حافة الحقل عند مدخل جحر القار قطع ارباً ٠
- ٢٣ - تسج العنكبوت بيتاً (يصلح لاصطياد) ذبابة ٠

والجواب أنه من المستحيل وضع حدود فاصلة أو حاسمة بين الثقافة السومرية والثقافة السامية في القسم الجنوبي من وادي الرافدين . وقد ثبت سبحانه أن اللغة السومرية قد خضعت منذ أقدم العصور للتأثيرات السامية ، ولذلك رجحوا أن تكون بعض الحكم والأمثال المدونة بالسومرية قد انحدرت من أصول سامية وانتقلت في تلك العصور المبكرة الى هذه اللغة .

أضف الى هذا أنهم وجدوا شواهد عديدة على تأثير الحكم السومرية على العديد من النصوص البابلية الآدبية وغير الآدبية ، فالنص البابلي الشهير وهو « حساوار التثاؤم أو » الحوار بين السيد والعبد » يقتبس إحدى الحكم السومرية في السطرين الثالث والثمانين والرابع والثمانين : « من ذا الذي طالت قامته حتى ارتفع الى السماء ؟ من ذا الذي اتسع منكباه حتى احتضن العالم السفلي ؟ » . وثمة حكمة أخرى تظهر في الرسائل المروفة برسائل الصارفة ، كما أن هنالك حكمة سومرية ثالثة وجدت على لوح من الألواح المدونة لاغراض التدريب على الكتابة من العصر البابلي المتأخر : « ان المعبد الذي يناء ميزانيبدا قد خربه نانا الذي اجتث غرسه ، بالإضافة الى حكمتين أخريين وجدنا بالأكديّة على بعض الألواح المخصصة للتدريب على الكتابة من العصر البابلي القديم : بالافتتران بزوجة مبذرة وانجاب ابن مبذر (وجدت السلوى لقلبي الشقي وأكدها) . ان المرأة المسرقة في البيت لأسوأ من كل الشياطين » .

ونبدأ ترجمة الحكم والأمثال بالمجموعة المعروفة بين العلماء باسم المجموعة الآشورية التي وجدت مدونة على لوح واحد مكون من أربعة أعمدة . وقد عثر على خمس كسر من هذا اللوح الفريد في مكتبات الملك الآشوري آشور بانيبال (ويرجع الفضل في الربط بينها لعالم السومريات الشهير توركيلد جاكوبسون) كما وجدت الكسرة السادسة (التي حققها الأستاذ لامبيرت وأثبت انتسابها للمجموعة) في مدينة آشور . وتدل طريقة الكتابة على أن اللوح قد دون في العصر الآشوري الأوسط، وان كان من الضروري أن نلاحظ أن وصف كتابة اللوح والمجموعة بأنهما آشوريان لايعني على الاطلاق أن الحكم والأمثال نفسها قد نشأت في العصر الآشوري ، اذ لاشك في أنها ترجع كثيرها من الحكم والأمثال الى العصر البابلي القديم .

وأخيرا فإن النص - فيما يرى الأستاذ ب . لاندزبيرجر - ليس مجرد مجموعة من الحكم ، بل هو فيما يبدو من بدايته حوار بين رجل عموري وزوجته ، يقتمص فيه كل منهما دور الآخر ويتطبع بطباعه ، وتجرى الحكم على لسانها على سبيل الداعية والتسلية . . .

ولابد في النهاية من تكرار ما قلناه من أن الترجمة والتعليق عليها ومحاولة تفسيرها ليست كلها نهائية ولا قاطعة ، لأنها تعتمد في كثير من الأحيان على الحدس والتخمين بالمعنى المقصود ، وربما يؤدي تطور البحث العلمي في هذه النصوص الى ترجحات أخرى أصح وأدق . وسوف نورد النصوص وفق الترتيب الذي اتبعه الأستاذ لامبيرت ، مقلين الإشارة الى أرقام السطور والأعمدة والألواح المحفوظة في المتاحف المختلفة ، اذ أن هذه الاشارات لاتهم الا الباحث المتخصص في دراسة اللغات الأصلية . أما الشروح والتعليقات فسوف نثبتها في هامش المتن ، مكتفين منها بالقدر اللازم لاضاءة النص ، تيسيرا على القاري وحرفا على الاختصار ، راجين الصنف عما فيها من تقصير أو قصور . . .

(١) المجموعة الآشورية

- يتحدث رجل (منط) من (عمو) ربة مع زوجته (ويقول) : كوني أنت الرجل ، (و) سأكون أنا المرأة • (منذ أن) • أصبحت رجلاً (.....) مؤنثاً (.....) ذكراً (١) •
- ذهب ليصطاد (الطيور) بغير فخ (فـ) لم يمسك شيئاً (٢) •
- عيني (عين ؟) أسد ، وجهي (وجه) ملك حارس ، فخذي فتنة مطلقة • من ذا الذي يشتهي أن يكون زوجي ؟
- قلبي حكمة ، كليتي (نعم) النصح والمشورة (؟) ، كبني جلال (ومهابة) ، شفتاي تنطقان بكلمات حلوة • من ذا الذي سيكون زوجي المختار (؟) (٣) •
- من الميال إلى الشمع ؟ ومن المنعم بثرائه ؟ ولن أحتفظ بفرجي (؟) (٤) •
- محبوبك - من تتحمل ثيره (٥) •

(١) يشير النص إلى بعض الممارسات « التبادلية » التي كانت متبعة في الشرق الأدنى القديم ولم يعرف منها شيء إلا بعد أن أضافتها الثورة في سفر التثنية (الإصحاح الثاني والعشرين ، ٥) وصرحتنا على بني إسرائيل : « لا يكن متاع رجل على امرأة ولا يلبس رجل ثوب امرأة لأن كل من يعمل ذلك مكروه لدى الرب الهك » • ويبدو من بعض الإشارات المنتشرة إلى علم الممارسات التي شاعت في سوريا وآسيا الصغرى بوجه خاص - أنها كانت تقوم على تبادل الرجال والنساء الأزياء والطبايع والحركات فيما يقبضه ملكاً تمثلياً يقوم على المداينة والتودد والخلاعة الفاضحة من الطرفين • وهذه المقتوس - التي لم يثبت وجودها في أي مكان ولا في أي عصر من عصور الحضارة العراقية القديمة - هي كانت فيما يبدو نوعاً من ألوان الانحراف والشذو التي عرفت عند الآشوريين الذين وضعوا نهاية السومريين كشخصية عرفية وسياسية ولغوية وإن أخذوا عنهم حضارتهم بصورة كاملة • كما عرفت أمثالاً بين الآشوريين في سدوم وغورنثوس وبلغاريا ، وبين النساء « اللسنيات » في جزيرة لسبوس من بلاد الإغريق ، وهي التي عاشت فيها أول وأعظم شاعرة غنائية في التراث الأدبي الغربي وهي سافونثي التي تمثت بنفس الشذو • ومن هنا تأتي قراءة الأستاذ لاندزبيرجر لكلمة أموري « في النص الأصلي وتفسيره للحكم والأمثال التالية بأنها تجري على صورة حوار بين هذا الرجل وزوجته ... »

(٢) حرياً : لم يوجد شيء • والمقصود هو الفرق الذي يمد لصياد الطيور على هيئة شبكة فيها فخ • وصوف يتعذر هذا المثل في تنويعات أخرى كالصياد الذي يحاول اصطياد السمك بشبكته التي لا تصلح إلا لصيد الطيور ، وكلها تدل على الوتر نفسه وتؤكد خيبة الإنسان الذي ربما عرف غايته ولكن لم يعرف الوسيلة للزوية إليها •

(٣) حرياً : من يرغب أن يكون زوجي الصهراني ؟ ولا يختلف هذا المثلان إلا في استخدام الكلمة التي تدل على الأنثى أو الذكور كما يمكن أن تطلق على الجنسين • ولا ندري إن كانا قد قيلاً على لسان عانس تسير من أزمة الزواج أم أنطلقنا السؤال - المثلان - يحصل انتشارهما إلى الطبقة الفقيرة المضحونة - ترغيباً في الزواج بوجه عام • وهما يكن الأمر لأن تركيبة المثلين تذكرنا بهذه الصور من تشييد الإنسان : « ذا أمت جميلة يا حبيبي ما أمت جميلة » عيناك حامتان من تحت عظامك • شعرك كطيف معز دابض على جبل جلعاد ، أسنانك كطيف الجزائر • الصادرة من الفسلس اللزائى كل واحدة منهم وليس ليمن عقيم • شفائك كسلكة من القرمز • ولحمك حلو • خديك كلفلة رمانة تمت قفاك عبق كبرج دارة المبنى للأسلحة • ألف من علق عليه كلفسا أتراس الجابرية : عيناك ككشفتي طيبة توامني يرعيان بين الموسن • الخ (الإصحاح الرابع ، ١ - ٥) •

(٤) ليس من الضرورة أن نفترض وجود تضاد بين البطل في السؤال الأول والثراء في السؤال الثاني ، وربما يقصد المثل إلى التوازي والتكامل بينهما ، إذ لا يبعد أن يفيض البطل من صفاته أمام امرأة الجمال الجسى الذي يغطي على هذا النوع من الأمثال •

(٥) حرياً : إن من تحبه تتحمل نير (٥) • ولعله يذكرنا بكثير من الأمثال النامية الشائعة في اللهجات العربية الحديثة مثل (حبيبك يبيع لك الزئط ...) (والزئط هنا في اللهجة النامية المصرية هو العصا وقطع الحجارة الصغيرة ، وليس هو المال أو قطع النقود كما في اللهجة اليمنية ...)

- ان تبذل جهدك يصبح ربك هو ربك • واذا لم تبذل ما فى وسعك فالحك
ليس الهك (٦) •
- دعنى أرقد معك • - « دع الإله يأكل حصته (٧) » •
- أصلح نفسك • فالحك هو عونك (٨) •
- (جرد) سيفك (من غمده) • الهك هو سنده (٩) •
- اذا إهانك أحد ، فاجعل صديقك - (١٠) يتصرف •
- اذا كنت قد أذيت صديقك ، فمادًا ستفعل مع عدوك ؟
- ان مكسب ال مثل •
- ان مكسب صنائع الفضة مثل •
- ليس ثراؤك سندا لك ، (بل) ان الهك (هو سنده) •
- لتكن صغيرا أو كبيرا ، فالهم - (١١) هو سنده •
- عسا لا يثق فى حضرة اله - (١٢) وملكه ، ان آلهته ستتدخل عنه ،
- وستزول عنه هيئته ، ولن يكون اله هو اله (١٣) •

(٦) بذل الجهد مساو للاخلاص فى خدمة الآلهة وعلماهم ، وهذه الخدمة أو الطاعة مساوية للنجاة فى الحياة ، والنعمة فى البدن ، والوفرة فى الرزق والأبناء ، وفى هذه الحالة يصبح الهك هو الهك ، ويكون لك ملاك يرسلك ويحييك ، وملك يرعى عليك • ويتكرر هذا للمنى فى نفس السواد المشهور بين الملوك والصديق أو النص المعروف « بالثيوديسية البابلية » ، إذ نجد الصديق الحكيم يقول للملوك الشقي (السلطان ٢٩ ، ٣٢) : « ان من يقوم على خدمة اله يكون له ملاك يحميه ، والمتبع الذى يعصى الهته يصبح ثروة طائلة » • وصادف هذا المفهوم نفسه لبذل الجهد والاخلاص فى السعى والتدبير فى نصوص أكديّة أخرى ، كما نرى على سبيل المثال فى نقش أحد الأختام الاسطوانية التى ترجع للمصر الكتي : « لقد بذلت جهدى • لتقبل على الوفرة فى الثروة ، والطمأن ، والرضا الإلهى - وهى الأمور التى صليت من أجلها لمردوخ • ليكن الرضا الإلهى من نصيبى ، ولتطل حياة من ينعم به » (ل . ديلاپورت ، الأختام الاسطوانية فى المكتبة الأهلية بباريس ، رقم ٢٩٧ - من لامينير ، أدب الحكمة البابلية . ص ٣٣١) ولعل النص كله يذكرنا من بنيه بالسفرين اللذين جاءا على لسان الرحمن فى حوار مع الشيطان ، فى المشهد الافتتاحى من « فلوست » لشارلوا الألبان الأكبر جوت ، وهى فى تقديرى مفتاح هذه القضية الدرامية الكبرى : ان الذى يسعى بصدق واخلاص ، هو الذى يمكن ان نكتب له النجاة والمخلص ••

(٧) يبدو أن القسم الأول من هذا المثل يعبر عن تقرب رجل من إحدى البغايا ودعوته لها (قارن قول يهوذا لكتته - زوجة ابنة - فأما : فقال إليها على الطريق وقال هاتى أدخل عليك • لأنه لم يعلم أنها كتته •• إلخ - سفر التكوين ، ٣٨ ، ١٦) أما القسم الثانى من العبارة فهو أكثر غموضا ولعل المقصود به أن رجلا طلب إحدى بغايا لمبيد الذى قدم له حبة أو أتاوة فطلبت منه البنى أن يهب الإله تلك التقدمة أجرا لها على الاضمار ••

(٨) حزنيا : حبيب نفسك أو تاحب وتزود •

(٩) أو أظهره وصلته ، ومن الواضح ان للمنى المتضمن فى هذين المثلين هو التزود بالتقوى والملاحق وتقديم لروفى الطاعة للآلهة •

(١٠) راجع المثل السابق للشروح فى الهامش رقم « ٦ » • ولعل المقصود بالهبة هو السلطة أو المكانة التى كان يحتل بها هذا الرجل المنسوب عليه من الملك والآله •••

١٠ (الحكيم) يستره) ثوب يطوق خاصرته . (و) الأحمص يتلفع فى عبسانه
قرمزىة (١١) .

١١ - لتدمر البلاد على رأس (حرفيا : على قمة) أعدائنا ، وليسقط الحائط المتداعى
خوق خصومنا ، ولتلق بلاد العدو بأكملها فى (قيود) الأسر (١٢) .

١٢ - (لتكن) سندنا لقصرك ، (و) حتى اذا لم يعلم ملكك عن ذلك شيئا ، فان
شمس سوف يبلغه (١٣) .

١٣ - ان شعبا يغير مالك ، (مثل غنم يغير راع) .

١٤ - ان شعبا يغير قائد (مثل) ماء يغير مشرف على القناة (أو مراقب وناظر) .

١٥ - العمال يغير مشرف عليهم (أشبه) بالحقل يغير حارث (يفلحه) .

١٦ - البيت الذى لامالك له (يشبه) امرأة بلا زوج (١٤) .

١٧ - لتعرف الآله الأعلى ، لتعرف الملك ، لتحترم الوزير .

١٨ - عندنا تترك (حرفيا : ترى) الفائدة من اجلال الهك ، فسوف تسبح

بعبد الهك (وتقدم) التحية للملك (١٥) .

(١١) هذا اللعل يردد الشكرى الأزلية من قلة حظوظ الحكماء والفضلاء اذا تيسرت بطرقت الحسنى
والأفراح والبهجة . ويبدو من متانة كثير من النصوص الأدبية فى الشرق القديم أن رداء الناس واللباء
عليها هو أحد الألحان الأساسية التى لم ينقطع رنينها الى يومنا الحاضر (راجع على سبيل المثال النص
الأدبى المشهور « حوار رجل مع روحه - يا - « أو فى تسمية أخرى « حديث متنب من الحياة مع روحه »
الذى يرجع للأسرة الثانية عشرة فى فترة من أسلاك ثورات التاريخ المصرى القديم ، تسلم فيها الأفراد
مقاييد الحكم والجهاد والفرار ، وسقط الأبرار فى ضيقى اليأس والهوان والمهانة ، واكتظت القلوب
بالحسرة ، وفقدت الصداقة ممانتها ، وتنازلت الوفاة على كل قيمة ، ونسيت تقاليد الماضى ، واشتدت
الرحمة والتراسم ، واشاع الأخ يوحيه بعيدا عن أخيه ، وأصبحت البلاد نهبا للصوص ذلك العصر
وأوغاده الذين أخذ شرهم يذرعها طولاً وعرضا (راجع الترجمات المختلفة لهذا النص ومن أهدأها ترجمة
الاستاذة مريم ليشتهايم فى كتابها عن الأدب المصرى القديم ، الجزء الأول ، ص ١٦٣ - ١٦٩ - وكذلك
شكري « ايب اور » المشهورة لتجد أن شفاء ذى القمل ولعى أخ الجعالة - على حد تعبير المتن فى بيته
المشهور - يطبعان خاتم الظلم منذ القدم على الإنسان الشرقى والغربى ، بحيث يرغل الجاهل والأحمق
فى أغنى الديار ، بينما الحكيم لا يجد ما يستخر عورته أو يسه ومله أو يحفظ ماء وجهه

(١٢) من الملاحظ أن الأسر هنا - حسب الكلمات السومرية والآكدية الأصلية - يصرف الى الأسر
بمعناه السحرى .

(١٣) الكلمة الأولى من غندى زيادة فى التوضيح .

(١٤) يردد المتن الواضح للاختلاف الأتيرة فى إحدى رسائل تل العمارنة التى أرسلها سحرى ملوك
الفرس واللاتم من آشورين وعيشيين وكشانيين الى فرعون مصر ، فتجد « ريب - أدي » حاكم بيلوس
الكنعاني مقلداً من هذا النوع أربع مرات فى رسالته الى ملك مصر : « ان حقل يشبه امرأة بلا زوج ، فله
يعوزه الزارع الذى يفلحه »

(١٥) يجوز هنا اللعل حقيقة الربط المثل أو النفس بين التمدد للأله أو طاعة الملوك وبين الكسب
والثمن والترقب عليها فى نظر سكان وادى الرافدين القدماء ، كما يؤكد الإرتباط المستمر بين الآله
وذلك - وأرجع على سبيل المثال السطور الثلاثة تحت رقم ٢٥ - ٢٨ فى اللوح الثانى من النص البابلى
المعروف باسم « لادور » أو لاختمن رب الحكمة : « ويوم الخشوع للأله صار يوم الفرح للزادى .
كما كان يوم الاحتفال بمركب الآلهة هو الغنى والفوز لى الصلاة للملك كانت هى فرحتى ، والموسيقى
المناسية لها كانت بهجة الزواد »

- أرفض رغبة صبي وسوف أرم كسرة (خبز مفبوسة) لجرو وسوف
يهز لك ذيله .
- أغضب صبيًا وسوف يبكي . القى كسرة خبز لجرو وسوف يسبها لك .
- ان أمر القصر مثل أمر آنو (١٦) : فلا يجوز اهماله . وان كلمة الملك ، مثل
كلمة شمش ، مؤكدة ، وأمره لا يضارع ، وقوله لا يمكن تغييره .
- أمر القصر قاطع مثل أمر آنو . ومثل شمش يحب الملك الاستقامة ويكره القصر .
- هو (أو هي) نظرت إليك . أين سيذهب (أو تذهب) معك ؟
- اذهب - أو لا تذهب للرب الهك .
- الرجل الجائع يقتحم مبني من الأجر المحروق (١٧) .
- هل تقنع قطعة طين (أو صلصال) في يد انسان يرميها ؟
- دعني أشرب الجعة المشبعة ، دعني أجلس (في مجالس ؟) الروعة
(والفخامة) .
- القماش (من الكتان) مفروش من أجل البراغيث ، (والد) مسروق
من أجل الذباب ومخزن البيت مبني لأجل العظامة .
- بطة لا تؤكل في الوقت المناسب .
- لقد وذبح خنزيره .
- لقد واستنقذ خشبه (١٨) .
- ان الزوجة التي لاتحسن الكلام هي (في الواقع) أمة .
- ان فمي يجملي أضمار الرجال .
- ان فمي يعمل لي اعتبارا بين الرجال (١٩) .
- لأجل أن يشاهد الريف غادر المدينة .

(١٦) هو أكبر الآلهة والهة السماء - عن أداس « آنو » كبير جميع الآلهة وجميع على سبيل المثال
ملحة الخلق والتكوين (أيثوما إيش) اللوح الرابع ، السطور الستة الأولى .

(١٧) ربما يفهم من هذا المثل ان الجائع لا يتردد عن الإلباع الـ « الإنسان » أو « الأثري » أو
كانت تحرق فيها الرقم الطينية والزواج الأجر . ولعل المثل يذكرنا بالقول للأثري عن بل من آبي-طالبا
مع تغيير طفيف لا يمس حكمته الخالدة ، لا لو كان الجوع وجلا لقتله أو قتلها

(١٨) من الواضح ان الأمثال الأثرية - وغيرها كثير - يستحيل فهمها ، أما لانتفاخ النصي يسبب
إكسبار البرج ، أو طمس النقش وتلاشي الكتابة ، أو نتيجة الدجوات والفجوات التي لا تكاد تظهر عنها
الرقم والألواح . ولكننا نحرس على إثباتها - كما ذكرنا في التمهيد - احتراماً لهذه النصوص القديمة
من ناحية ، وبالتفاهل لا تثيره به الكشوف الأثرية وتطورات البحث العلمي من ناحية أخرى .

(١٩) يوسى المثلان الأثريان بأن المنحة امرأة . ولو قرأناهما على ضوء المثل السابق عليهما نحققه
لأدركنا قيمة الكلمة الحلوة الطيبة التي ترنن من شأن المرأة في عين الرجل عند أهالي وادي-الغديين
القدماء ، كما يمكن أن تطلع المرأة العربية الحديثة أو وقت الدرس العظيم ..

.. اننى أتجول هنا وهناك ، لكننى لا أتعب . اننى أتحرك بامعمرار ، ولكننى لا أخلد الى الراحة (٢٠) .

.. ان التعلب البرى (الذى يعيش فى العالم السفلى) هو الذى لا يأكل العشب (و) ان الغزالة (التى تحيا) فى الريف هى التى لا تشرب الماء (٢١) .

.. لا تأكل الدهن ، ولن يظهر الدم فى برازك (٢٢) .

.. لا ترتكب جريمة ، ولن يتلفك الخوف (من الهك) .

.. لا تقتب أحدا ، ولن يصل الحزن الى قلبك (٢٣) .

.. لا تقترب شرا ، ولن تعرف (حرقيا : تجرب) سوء الحظ المقيم .

.. لدغت قمر ب رجلا . ماذا أفادت (من ذلك) ؟ تسبيب واشى (من العامة ؟)

فى موت رجل . ماذا كسب (من فعله) ؟ (٢٤)

.. الثمنا شر . الصيف لطيف (؟) (٢٥) .

.. هل حملت بقر جماع ؟ هل أصابتها السمعة بقر طعام ؟ (٢٦)

.. الجماع يدر اللبن (٢٧) .

.. اذا وضعت الأشياء فى المخزن ، فسوف يسقط عليه اللصوص (٢٨) واذا بذرت ، فمن يطمئني ؟

(٢٠) ربما كان هذا اللؤلؤ فى حديقته لغزا ، وربما كان حله هو الريح أو الزمن أو الموت أو الحياة ..

(٢١) ربما يؤكد هذا اللؤلؤ بطريقة ذكية وغير مباشرة تلك الضروريات التى لا يستغنى عنها الإنسان ، إذ لا يستغنى التعلب عن أكل العشب ولا الغزالة عن شرب الماء إلا اذا حبطا للعالم السفلى . ولعله أن يكون تلبيحا للحكام بضرورة توفير الشروط للمادية لوجود الإنسان قبل مطالبته بأى واجب والالتزام بأى قيمة أو شمار ..

(٢٢) من هنا تبدأ تجربة الأمثال للموتى على لوح مكون من ستة أعمدة وجد فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانيبال ولم يمتد الى اليوم على نسخة منه . ويحتمل أن يكون اللوح نفسه نسخة منقولة من لوح أصلى أصابه الفساد فى مواضع غير قليلة ..

(٢٣) راجع كذلك جلجاميش ، اللوح التاسع ، ١ - ٤ .

(٢٤) لعل للقصود هو تاليل السوء الذى يوصف فى اللؤلؤ بأنه من عامة الناس أو بالأحرى من الضللة والقرعاع .

(٢٥) للمقابلة بين الشتاء والصيف شدة مألوف ويكثر فى كثير من النصوص البابلية (انظر ما سبق أن قلناه من أدب النافذة) . والترجمة الانجليزية التى تقول Summer has sense انشعب أدائها ، فقد تكون تبيها عن الذكاء أو الاحساس أو اللقب فى مقال الشتاء وحياته . (٢٦) يختلف العلماء حول هذا اللؤلؤ ، سواء فى ترجمته الأكاديمية أو فى أصله السورى . ولقد قلناه كريس (فى كتابه من ألواح سومر ، ص ٢١٧ وما بعدها) على هذه الصورة : أ يكون حسد بلا جماع ؟ وهل قدمت سمعة بلا أكل ؟

وربما يكون اللؤلؤ قد أطلق أصلا على أولئك الثرثارين الذين يفرقون الناس فى التأويلات والقرع والتهويلات الواضحة ، على الرغم من ظهور الأدلة الواضحة على عكس ما يقولون . ولابد أن سكان وادي الرافدين قد قالوا الأمريين من طغيان التعلب و « الأدلية » الزائلة على بعض الأعياء مثلما نعالى اليوم .. (٢٧) لا أدري مدى صحة هذا اللؤلؤ من الناحية الطبية ، ويبدو أنه ينحدر الى معنى بيده عن بعض الحرقى ، كان يقول مثلا أن الشجرة لا تطلع بغير حرث ، أو أن النجاح نتيجة الجهد والعمل الجسمى .. (٢٨) حرقيا : فسوف أسرق . وواضح أن اللؤلؤ يعبر عن حرة الإنسان بين التقطع والتبذير . وسيماني هذا المعنى بصورة أروع وأدل على موقف الإنسان من التبذير والتبذير وشياعه بينها فى اللؤلؤ التالى : ان تحتم من أن أموت ، فسوف أبذر ، وان قدر لي أن أعيش ، فسوف أقتصم .

- حفر بثرا لم يكن فيه ماء • دبح جلدا بغير (.....) •
- ان ظلي - الذي يلاحقني - يلاحقه (أحد آخر) (٢٩) •
- هل يتقاضى حوض التصصب ثمن أقصابه ، وهل (يتلقى) المروج ثمن أعشابه ؟ (٣٠)
- القوي ينفق المال (المدفوع اجرا له ؟) على قوته ، والضعيف ينفق المال الذي تقاضاه عن أطفاله (٣١) •
- ان فرجى لطيف ، لكن قومي يرون أنه لم يعد صالحا (٣٢) •
- (انه) لطيف من كل ناحية ، وملفوف برباط (أو قماط ؟) (٣٣) •
- أتضرب وجه الثور (الذي يدور) بسير من الجلد ؟ (٣٤) •
- ان ركبي في حركة مستمرة ، وأقلامي لا تكل ، (ومع ذلك) يلاحقني أحرق بالتعاب (٣٥) •
- أنا حمار ركوب ، (ومع ذلك) فأننى مشدود الى حمار (حمل) ، وأجر عربة ، وأحمل (شرب ؟) السوط (أو العصا ؟) •
- الجرح بغير طبيب ، (مثل) الجوع بغير طعام •

(٢٩) ربما كان المني أن الانسان لا يتجر أبدا من رقابة الآخرين ، أو أن المظهد من ورائه على الدوام مضطهد أعلى منه .. ولعل القائل فرد عاجز من شمار الناس يميز نفسه عن الظلم الذي وقع عليه ... وما أذهب الليلة بالبارحة •

(٣٠) ربما كان هذا المثل أيضا نوعا من المزاح لمن يسهل فلا يلقي تقديرا ولا جزاء على عمله • ولكن هل يجوز أن نستخلص منه قاعدة « كائنية » عن أداء الواجب للواجب في ذاته ؟ أو هل العمل الخير وبعده في البحر كما يقول المثل الفلاحي ؟

(٣١) ينبغي أن يبيع الأطفال اقاء لشر الجوع كان أمرا معروفا في العراق القديم كما كان مالولفا في الصين الى ما قبل الثورة الشيوعية • ويصور للمثل الفرق الهائل بين الأقوياء والضعفاء أو - كما نقول اليوم - بين طبقة المستغلين وطبقة المستغلين •

(٣٢) من الواضح أن المتكلم يفي تقدم بها العمر وتدافع عن قدرتها على الاستمرار في ممارسة حرفتها • ويرتجم الأستاذ جاكوبسن الأصل السومري على هذه الصورة : « ان فرجى لطيف ، (غير أن) من قومي من يقول لي : « لقد راحت عليك » ..

(٣٣) يرى الأستاذ جاكوبسن أن هذا المثل مرتبط بالمثل السابق عليه ، وبهذا يكون الرباط نوعا من الأريطة الصعبة التي تستعملها النساء في حالات خاصة • أما الأستاذ « مايستر » فيرى أن المثل يشير الى الراجحة المترتبة على ارتداء الثياب الفاخرة •

(٣٤) حريا : وجه نور متحرك ، ولعل للتصود وجه نور مقبل عليك • أما الكلمة الأصلية التي ترجمت بالسير الجلدى (وهي أوبر Uppa) فيتنق بعض الباحثين على أنها تمنى السير الجلدى الذي يرفلح به مزاج الباب لكي يفتح ، وهو لا يزال مستعملا في بعض الدور الريفية في مصر ويسمى « بالسقطة » ..

(٣٥) ربما جاء هذا المثل على لسان مبه أو عامل أدهشته المسخرة • وربما قيل على لسان أحد الحيوانات التي تستخدم للركوب والحمل كما في المثل التالي مباشرة • ولعل الحكمة الكامنة وراءه أن الضعيف لا يذلل الا ضعيف مثله ، وأن المظهدين والمستغلين - في مجتمع قائم على الظلم الاجتماعي - يتسلط بعضهم على بعض بالاضطهاد والاذلال ، بدلا من الاتجاه الى الظالم الحقيقي والاتحاد في وجهه • ومع ذلك فان هذه افروشي وتخييلات ينبغي الحذر في كل الأحوال من المبالغة فيها واسقاط مومنا ومثالكنا - التي تولدت عن ظروف وأسباب مختلفة - على شعوب اتفرغت ويصعب علينا اليوم ان نجرب تجربتها أو نفكر تفكيرها ..

- اننى أعيش فى بيت من القار والطوب المحروق ، (ومع ذلك) تسقط على رأسى كتلة طين .

- فى العام الماضى أكلت ثوما ، فى هذا العام يحترق جنينى .

- ان حياة الليلة الماضية (هى نفس الحياة) فى كل يوم .

- كمثل مقعد شهر تبيت ، الذى تعبدته وتضعه بجائى .

- مثل مقعد رجل الهه هو شاحان : فانت تبكيه ، وتحرق جلده ، وتشعل فيه النار (٣٦) .

- حين تكون فى النهر ، تبعث الروائح الكريهة من المياه المحيطة بك ، حين تكون فى مزرعة ، يكون بلحك من الطعم (٣٧) .

- احرس ألا تحمل غصون (الحقل) طلما سيئا ، (والأفضل) ألا تنبت بذرا .

- هل سيفلح الشعير المبكر ؟ من أدرانا ؟ هل سيفلح الشعير المتأخر ؟ من أين لنا أن نعرف ؟ (٣٨) .

- ان تحتم على أن أموت ، فسوف أبذر . وان قدر لى أن أعيش ، فسوف أقتصد (٣٩) .

- دفعونى تحت الماء وعرضوا حياتى للخطر . لم أصطد سمكا واضعت ثيابى .

- ان المدو لا ينصرف عن بوابة مدينة أسلمحتها غير قوية (٤٠) .

- (انك) مثل قرن قديم ، من الصعب الاستعاضة عنك .

- ذهبت ونهبت أرض المدو ، (و) جاء المدو ونهب أرضك .

- ان نشر الشعير المجفف فى الشمس لا يأتى أبدا بعد الألوان (٤١) .

(٣٦) يقيب عنى معنى هذين للثلث تماما ..

(٣٧) لعل هذا للثلث لفر يصعب علينا حله .. ومع ذلك فقد تساعد ترجمة كريس للأسل السومري على أن تستشف هذا المفزى الذى يبين رأى السومريين فى الكاشانيين ويكشف عن تماثلهم من تصميم : و لو وضعت فى الماء لفسد الماء ، ولو وضعت فى البستان لبدأت أثماره تفسد ..

(٣٨) يمبر هذا للثلث عن القلق والحيرة التى لا تملك نشر بها إزاء كل عمل تقوم به : هل ينتج لو بكرنا فيه ؟ أم يستحسن أن نأثني ؟ - وفى تقديرى انه لا يمبر عن التردد أو الجزع عن الاختيار بقدر ما يمسك شعور الإنسان بالارتباك إزاء طبيعة متقلبة المزاج ...

(٣٩) يترجم الأستاذ كريس للأسل السومري على النحو التالى :

كتب علينا الموت للفتنك ، وما دعنا نعيش عمرا طويلا فلنقتصد . والظاهر أن للثلث يمسك لأن صاحبه فى مواجهة الفاقة الاقتصادية والاضطراب الاجتماعى وسائر المهن والتكاثر التى ما زالت تواجهنا مثله ..

(٤٠) هذه هى ترجمة هذا للثلث السديدي عن الأصل السومري :

الدولة الضعيفة فى المدة والسلاح لا يمتلكها أن تطرد المدو من أبوابها . وكمن نحن فى حاجة اليوم للاعتبار به .

(٤١) كان من عادة البابليين عند تضرير الحجة أن يفتقروا الشعير فى الماء لينعمر ، ثم ينشروه فى الشمس أو يحصونه فى الفرن . والواقع أن نشره فى الشمس لا يكون له داع يمد تجفيفه أو تحميمه . ولكن ربما كان هذا بالذات هو مفزى للثلث . ومما يذكر أن هذه العملية نفسها قد تحولت فى العصر الآشورى المتأخر إلى تشبيه مجازى ورد فى النقوش الملكية عن قتل الأعداء الذين كانوا يذهبون وقرنه يهتهم على الأرض كالشعير للنشور فى الشمس ..

٢ - أتحاول أن تثني الدائرة ؟

٣ - هل تدفع مالا في صنى خنزير ؟

٤ - اتنى أفتنى هن فلو حمار (٤٢) .

٥ - العصر الطويل يجلب لك الاحساس بالرضا ، اخفاء شيء -

(يصيبك بالهم و) الأرق ، الثراء - (يكسبك) الاحترام

٦ - عندما ترتكب جريمة ، فان دجلة يحمل (معه الاثم ؟) وعندما تنفاسي

عنها تنبئك الالهة (شرقيا : السماء) (٤٣) .

٧ - لما هربت تصرفت تصرف غور وحتى - (و) لما قبض عليك ، كنت كالكلب

الذي يهز ذيله .

٨ - أنت كسبيح وعاجز عن القفز فوق قناة (مصرف أو خندق مائي) .

٩ - أعجب ترقع جبلا ، لكنك لا تستطيع أن تعلق من قصبه ؟ (٤٤) .

١٠ - النار تهلك النبيل (حرفيا : تنلف الارستقراطي) . (لكن) العامل لا يقول :

« أين هو النبيل » ؟ (٤٥) .

١١ - هنالك رجل يعول زوجة . (و) هنالك رجل يعول ابنا . (أما) الخارج

على القانون / (و) الملك (فكلاهما ؟) رجل لا يعول نفسه .

١٢ - (.....) أحيانا يفعل الخير ، وأحيانا يقترب الشر .

١٣ - بالابتهاج مع شخص قوى (٤٦) لن يعفوك أحمد .

١٤ - لاتسارع الى مادية في الحانة ، ولن يكبلك قيد .

١٥ - ضرب النظار ، فاشتعلت ذراعاى (٤٧) .

(٤٢) وربما كان الكل الأخير تعبيرا عن عبث أى محاولة مع المستحيل .. إذ لا ينبغي الحمار للورا

(مهرا) ..

(٤٣) كان لجام الأتبان شأن كبير لدى طقوس التطوير عند سكان وادي الرافدين القدماء كما ترحى

بذلك العبارة الأولى من هذا الفصل . وللمباراة الثانية ترجمة أخرى تلعب « المطر » في موضع الآلهة أو

السماء . غير أن من الصعب أن تصور شكوى السومريين من انطلاق المطر في جنوب العراق على العكس

من المناطق الشمالية في العراق وسوريا وللسلطين التي عانت دائما من الجفاف .

(٤٤) وربما يشير هذا الفصل الى لفترة الفاندين على أتيان المستحيل ، وبعزم أمام صفات الأمور ،

وربما يتطرق الى المشقة من يقوم بالمسحرات (كرفع الجبل ..) وهو لتحيل فشيل لا تتصلبه قصبه ..

ولعله يقترب من الفصل المسمى للزوف : يضع سره في أضغاث خلقة ...

(٤٥) يمكن هنا ملاحظة التمييز الطبقي الذي يبدو أن سكان أرض الرافدين كانوا يحمل وهي به ،

كما تشهد على ذلك قصص أخرى مثل العبارة المشهورة في حوار السيد والمريد حيث يقول الأخير

لسيده : انظر الى جياجم الأولين والأدلين ، (هل تتبين من كان الحصن فيهم ومن المسبي ؟) (٧٧ - ٧٨) .

ولغة ترجمة أخرى (يقتربها الأستاذ فالكيتشتاين) على هذه الصورة : « النار تنلف النبيل

(الارستقراطي) » ، ليس هذا هو الذى يوليه العامل (للمايور) ، (وانما) يقول أين هو النبيل

(الارستقراطي) ؟

(٤٦) حرفيا : مع شخص صلب لا يلين . وربما كان المقصود أن يحرص الرجل العادى على أن يكون

له « ظهر » حصي ، حتى حين تنازله الرغبة في أن يسمع أو يبتلع قليلا كي يتخفف من عبء الغلم

- ثور الغريب يتغذى على النباتات ، وتورث يرقد (٤٨) في المراعي الخضراء .
- اذا صب الزيت في العصا قلن يعلم أحد .
- المعطاء طبع الملك ، وقيل الخير طبع حامل القدح .
- المعطاء طبع الملك ، والاكرام طبع الناطق .
- الصداقة تدوم يوما (واحدا) ، وروابط المعاملات تبقى الى الابد (٤٩) .
- شجار بين الزملاء ، وغيبة ونميمة بين الكهان (٥٠) .
- ليجازي بالاحسان من قدم الاحسان . (و) لننعم ؟ « حوما » بفضله من
من وعد بالفضل .
- يتلفت طرف الفخار (أو نظرتة) صوب المطر . لهت انليل « يلقى نظره
على المدينة التي قدرت عليها اللعنة (٥٤) » .
- هل يستطيع المحاربون الأشداء أن يقاوموا الفيضان ؟ وهل يقدر (الرجال)
الأقوياء على تهدئة (غضب) إله النار ؟
- إن مشيئة الإله لا يمكن أن تفهم ، وطريق الإله لا يمكن أن يعرف . (و) أي شيء
عن الإله يستعصى على الكشف (٥٥) .
- بالزواج من امرأة مبذرة ، وانجاب ابن مبذر ، (جلبت السلوى لقلبي الشقي
وأكدتها) . ان (وجود) المرأة المسرفة في البيت لأسوأ من كل الشهاطين .
- تشرق على شيء ، لكنه يضيغ (منك) . (و) تلقى بشيء بعيدا (عنك) ولكنه
يصان بلا حد .
- هي التي نفذت تعاليم الآلهة بحذاقها ، (و) التي ضاعت قواعد الملكية
الى الأبد ، كيف قابل انليل - الإله الأعظم - عملها ؟ لقد احتقر مؤسسائها
كما لو كانت من القش (٥٦) .

(٤٨) حرفيا : والثور يملكه شخص ما .. وربما ينطوى الليل على الفكرة أو السحرة من ظلم
المستغلين وترف المتجبرين ..

(٤٩) ربما تأتي أهمية هذا الفعل من تأكيد الروابط والملاقات الغالية على المصالح والمعاملات التجارية
والمالية . وقد أورد الأستاذ كريس مثلا آخر له أنه يكون ترجمة أخرى للأصل السومري : تقوم
الصداقة يوما ، ولكن القراءة باقية الى الأبد ..

(٥٠) الكهان أو عليا رجال الدين ، وفي إحدى نسخ الأصل السومري : بين الأخوة الكبار .
(٥٤) يلاحظ أن النسخ السومرية الأخرى من هذا الليل (وهي حوالي ست نسخ) تختلف عن هذه
الصفة من جهة الاسم الذي يطلق على الحرفي ، فهو تارة فلاح ، وأخرى راع ، وثالثا صانع فخار ..
(٥٥) يمس هذا الليل لب الحكمة الدينية البابلية التي توصل إليها سكان وادي الرافدين منذ أقدم
العصور ، وربما على شاكلتها حكماءهم القصرود عن ياس أو تسليم (راجع اليهودية البابلية أو
الحوار بين المذهب ومذهبه الحكيم) ، وانظر كذلك السطور الثلاثة من ٣٦ - ٣٨ من اللوح الثاني من
أيوب البابلي « أو النص المرفوف بدلول » لاحتدس رب الحكمة : « من ذا الذي يعلم إرادة الآلهة في
السما ؟ ومن يدرك سعة الآلهة (التي تحيا) في العالم السلي ؟ وأين تعلم (البحر) العاقون
طريق الإله ؟ » .

(٥٦) ربما قيل هذا الليل بعد تدمير إحدى المدن السومرية - مثل أور أو نمر - تدميرا تاما .
وهو يذكرنا على كل حال بالتراتبيل للأثورة عنهم في بكاء المدن (راجع كتاب ما قبل الفلسفة . الانسان
في مفاهيمه الفكرية الاولى ، تأليف هـ . فرانكفورت وزملائه ، بغداد ، دار مكتبة الحياة ١٩٦٠)
ص ٢٢٣ - ٢٣٤) أما عن مضاعفة الملكية فربما تكون تدميرا عن تدمير قواعد الملك بالاسكام والقوانين التي
تكفل رعاية مصالح الناس وتردد للتدين وللجبرين ... الخ .

- أن تتكلم بوجه يتفجر غضبا ، أن تكتئب (وتفتنم) ، أن تنكفي على نفسك (٥٧) .
ليس هذا كله من الطبيعة البشرية (كما ينبغي لها أن تكون) .
- نفذ رغبة الحاضر . افتر (كذبا) على الغائب . ان البشرية (٥٨) .
- الخميرة الأم مرة . كيف تكون الجمعة حلوة ؟ (٥٩) .
- الدلو يطفو في النهر (٦٠) .
- مادام لا يملك الشعر الأخر (أو الطازج ؟) ؛ فدعه . يستهلك (ما عنده ؟)
مادام لا يملك الشعر الأخر ، فدعه . يفترى (على الناس كذبا) (٦١) .
- مادمت تجد وتسعى ، فأعط أخاك من الثروة (التي جاءتك) من الاله ،
لا (.....) أختك (.....) عائلتك ، (.....) معارفك . عندئذ تبقى
هذه الثروة معك ولا تنصرف (عنك) الى مكان آخر .
- اللحم لحم ، (و) الدم دم . الغريب غسريب ، والأجنبي في الحقيقة
أجنبي (٦٢) .
- ان حمار أنشان ، وبرأخسه (حي أو ضاحية على حدود إيران) ، وقط
ميلوخا ، وفيسل البراري ، (هي المخلوقات) التي تلتهم الصفصافة
وكأنها كرامة .
- الجراف المثبت في الأرض (مثل) النمس في مدينته .
- قال الرجل « وأسفاه ! » ففرق قاربه . قال « مرحي ! » فانكسرت دلتة .
قال : « وأسفاه ! » و « وإيارو » فمال قاربه جانبا (٦٣) .

-
- (٥٧) حرفيا : أن تركز انتباهك على نفسك ، وفي الأصل السومري : وجه غاضب يتحدث ، شخص
مكتئب ، الوجه منه الى الداخل .
- (٥٨) من الواضح أن هذا المثل - الذي لم يصلنا للأسف كاملا - مع المثل الذي سبق التعليق
عليه ، يعالجان مفهوم الانسانية الصحيحة كما تصورهما السومريون وحذروا في نصوص كثيرة من تشويهاها
والانحراف عن طبيعتها الحققة وجوهرها الأساسي ..
- (٥٩) ربما للمع هنا إشارة الى أن الفرع من الأصل ، أو كما يقول المثل على لسان الفلاس : دور
على الأصل ! .
- (٦٠) أي أن الفارغ والتالف هو الظاهر على السطح والمرتفع الصوت .. ولعل المثل يذكرنا بالمثل
الشعبي : كالبطية صوبتها عال وجوفها خال .. (فتأمل .. وتذكر غاية الطويل الجواء التي تغلظ اليوم
في جسيما !) .
- (٦١) المعنى فاعض ، ولحسب أنه قريب من المثل المصري « أترع ولزعي » ، فالمعلم يتجمع على
الدوام بحرية الخروج على قواعد السلوك وقوانين الخلق والفضع .
- (٦٢) من الواضح أن المثل قريب من المثل الشعبي : ألم لا يصبح ماء ، ومن المثل السومري :
« الصداقة تدوم يوما ، ولكن القرابة بالية الى الأبد » ، ومن قول أبيمالك بن يربعل لأخوه أمه :
« أيمًا هو خير لكم .. أن يتسلط عليكم سبعون رجلا جميع بني يربعل أم أن يتسلط عليكم رجل
واحد » والذكرا أني علكم ولصكم .. الخ (الفضاة : الإصحاح التاسع ، ٤) .
- (٦٣) ربما كان المقصود أنه رسا على الشاطئ . ولعل هذا المثل - الذي وجد مدولا بالسومرية
والأكديّة على أحد ألواح التبريد على الكتابة من العهد البابلي القديم - لعله يميز عن حيرة الكادشيين بين
التنازل والتسالم أمام تقلبات الطبيعة وأحوالها المفاجئة في العراق القديم ، قارن المثل الذي سبق
ذكره : « هل سيفلح الشعر المبكر ؟ من أدانا ؟ هل سيفلح الشعر المتأخر ؟ أين لنا أن نعرف ؟ »
وكذلك التعليق عليه .

• انه يأخذ ، ويمسك (بما يأخذ) في حضرة الملك ، / وهو ٠٠٠٠ لگي ٠٠٠٠
 يسمح بالزيت / ومادام الرجل لا يكدح ، / فلن يحصل على شيء / من
 (يرضى) أن يعطيه أي شيء / لأجل ٠٠٠٠ ؟ / من كان دأبه الانتفاخ
 غرورا فانما يعتبر غيارا / من ليس له ملك ولا ملكة / فمن هو سيده ؟ /
 انه اما أن يكون حيوانا ولما أن يكون شخصيا يرقد ٠٠٠٠٠ (٦٤) •

• بشرى لا يتعب (من اعطاء الماء ، (ولكن ؟) عطشى ليس شديدا • الشبكة
 مرخية ، ولكن القيد ليس مشدودا • شاركت في التجارة ، الخسارة
 لاحد لها • ذهبت • فما قيمة هذا ؟ أقمت ، فما قيمة هذا ؟ وقفت • فما قيمة
 هذا ؟ ورجعت • فما قيمة هذا ؟ (٦٥) •

• الفاكهة التي تنضج قبل الألوان (تجلب) الحزن •

• ان قناة الري التي تجري في اتجاه الريح تجلب الماء الوفير (٦٦) •

• ٠٠٠٠٠ مثل الزيت الجيد الذي يستعمله الناس (حرفيا : الذي يناسب فم
 الشعوب) •

• ان المعبد الذي بناه « مسانيبدا » ، قد خربه « نانا » الذي انقطعت بنوره
 (أو اقتلع زرعهُ ؟) (٦٧) •

(٦٤) هذه حكم بابلية أو أكديّة خالصة • والواقع أن ثمة شواهد عديدة تدل على وجود حكم ولغائل
 بابلية تسرب بعضها الى نصوص مختلفة من الأدب البابلي (على نحو ما أشارنا في التعليقات الى بعض هذه
 الأمثال التي استشهد بها الكتبة والحكماء البابليون في حوار السيد والمريد ، والحوار بين الطالب
 والصديق ، وأيوب الربايل ، وغيرها من النصوص والرسائل الملكية) • ولا شك أن البابليين قد تداولوا
 الحكم والأمثال بطريقة شفاهية لمئات من السنين ، إذ لا يمكننا أن نتصور شعبا لا يجري الأمثال فم
 لسابته •• لكن المشكلة أن البابليين والآشوريين لم يجمعوا من مثل الشعبي جنسا أدبيا مستقلا كما
 كان الحال مع السومريين ، وربما يرجع السبب في ذلك الى أن علماء العصر الكشّي المتأخر - الذي جاءتنا
 منه معظم النصوص الأدبية البابلية - كانوا ينظرون فيما يبدو بائذراء شديد الى الأدب الشعبي الشائع
 بين العامة ، كما كان لهم رصيدهم الأدبي للأثور من هذا الأدب في نصوصه السومرية التي استفادوا بها
 عن الأدب الشفاهي • ولم تكشف الحفريات والبحوث الأثرية إلا عن « شذرة » من لوح يرجع للعهد
 البابلي القديم ، بجانب كسرتين عثر عليهما في عاصمة الحيثيين القديمة « بواغزكوي » ووجد على أحدهما
 ترجمة حيثية لبعض النصوص المنقوشة عليها • والتي القريب أن مكتبات العصور المتأخرة - مثل مكتبة
 آشور بانيبال الشهيرة - لم تجد حتى اليوم بلوح واحد عليه حكم بابلية ، باستثناء لوح من الزواح
 التدريب على الكتابة مع مواد مختلفة مما يتتدب للبتدوين على نسخته ، وكسرة عثر عليها في المدينة
 السومرية القديمة « نغر » (نيبور) يرجع أنها ترجع للعصر البابلي القديم أو أنها نسخة نقلت في
 العصر الكشّي عن نص بابلي قديم • وقد وجدت عليها الحكم والأمثال التي تجدها في لكث ••

(٦٥) هذه الأمثال والحكم وجدت على لوح مدون باللغة الأكديّة - يبدو أنه نسخة من مجموعات من
 الحكم والأمثال البابلية التي لم يصل إلينا سواها - وقد عثر عليه في خرائب العاصمة الحيثية القديمة
 بواغزكوي ، ويحتمل أن يرجع تاريخه الى حوالى سنة ١٣٠٠ قبل الميلاد • وربما تذكرنا السطور الأخيرة
 بذلك القول السائر الذي اقتبسته إيزوب في خرافاته المشهورة على لسان الحيوان عن الفيل الذي رقت على
 ظهوره بعوضه فثقت لنفسها ذات أهمية (راجع هذا النص مع الأقوال السابقة وقارن رد الفيل على
 البعوضة ••)

(٦٦) هذان اللذان عن اللوح المذكور في التعليق السابق ، وهو اللوح الذي دولا عليه بالأكديّة
 والحيثية :

(٦٧) هذا المثل الأخير مع السابق عليه وجدنا على اللوح البابلي المخصص للتدريب على الكتابة وللذكور
 في تعليق سابق •

- إن المثل القديم ينطبق عليه تماما : « الكلبة في بحثها عن الطعام ولدت جروا مسكينا (أو يطنا من الجراء الهزيلة ؟ » (٦٨) .
- يقول المثل الشعبي : « عندما ينخل كلب الفخار في التور فسوف يخرج (صانع) الفخار » (٦٩) .
- الرجل الذي أمسك ذيل الأسد سقط في النهر ، والذي أمسك ذيل الثعلب هرب (٧٠) .
- كما يقول الناس : الرجل ظل الاله ، والعبد ظل الرجل . لكن تلك مرآة الاله (٧١) .
- أين يهرب الثعلب من حضرة شمسى ؟ (٧٢)
- كالأحقق (.....) تؤدي (طقوس) تطهرك بعد (تقديم) الأضحية ، وكال (.....) تركب المزواب بعد سقوط المطر (٧٣) .
- عندما يشرب النمل ، لا يأخذ الأمر (ببساطة) (٧٤) ، وانما يعطى اليه التي ضريته ..

(٦٨) هذا المثل مع الأشلة التالية مأخوذ من بعض رسائل الملوك الآشوريين التي التبتتة . وهو مأخوذ من رسالة يمش بها الملك الآشوري شمشي — آدو (حكم : حوالي سنة ١٧٠٠ قبل الميلاد) الى ابنه يسبح — آدو ، حاكم مدينة مارى ، وهو ينطوى على سرخية الأب من ولده الذي عجز عن الصمود في وجه عدوه وراح يبدد طاقته في مناورات عقيدة لا تنفي عن الواجبة . فكان في رأى الملك كالكلبة التي اخذت تجرى هنا وهناك بحثا عن الطعام لكي تسجل بالتخلص من حملها . فكانت النتيجة أن اخرجت للحياة مخلوقات هزيلة بالسة ..

(٦٩) ورد هذا المثل في بداية رسالة وجهها الملك الآشوري اسرحدون (٦٨٠ — ٦٦٩ ق م) الى بعض البابليين الذين تردوا على الحكام التوالين له وبعثوا يشكروهم اليه . ويحتل أن يكون الملك قد ضرب لهم هذا المثل ليقول لهم انه كان من الممكن أن يتعرضوا لمقاب أشد ، وأنهم في وضع لا يسمح لهم بالشكوى من عماله اللوثق بهم ، شأنهم في هذا شأن كلب صانع الفخار اذا دخل الفرن أو القنور فلن يكون في وضع يسمح له . بأن ينجح سيده .. وللمثل لسة موجود في الصيغة السريانية من حكم أحيافا الذي صدر به ولده (راجع الطيبة العربية المنقولة عن السريانية لقصة الحكيم أحيافا ، حيث يقول هذا الحكيم لابنه : يا بني ، لقد كنت عندي كالكلب الذي شمر بالبرد فذهب الى بيت الفخار ليدفأ ، وعندما أمس بالدفء ، بدأ ينيحهم (أى عائلة سيده) فطردوه وفربروه حتى لا يعضهم) (ص ١٥٨ من الترجمة العربية) .

(٧٠) المعنى غامض ، ولا ندري ان كان في الحقيقة مثلا . وربما قيل هل كل حال لتحذير الضعيف من بطش القوي وسلطته وتسلطه ..

(٧١) ورد هذا المثل في رسالة وجهها أحد الكتيبة الى ملك آشوري يرجع أن يكون هو اسرحدون . ولا ندري ان كانت العبارة الأخيرة جزءا من المثل أم إضافة من الكاتب للتملق للملك وسيده . ويجدر بالذكر أن الكشتين الأميليين المستعدين في النص للدلالة على المرأة تميان « النحاسي (الساقي) » .

(٧٢) يبدو أن هذا المثل قد قيل على لسان أعداء الملك الآشوري اسرحدون اقرارا منهم بأنهم لن يستطيعوا الهروب من عقابه . ولعله يشير ضمنا الى حكاية كانت معروفة ومتداولة عن الثعلب والاله شمشي والنصوصة القائمة بينهما ، أو حكاية الثعلب التي أوردناها وصلفنا عليها بالتفصيل فيما سبق ..

(٧٣) ورد هذا المثل في إحدى الرسائل المرفوعة برسائل تل السامرة . ويوجد اللوح الذي كتبه عليه في المتحف البريطاني تحت رقم ٦١ ، وفي مكتبة متحف الشرق الأدنى في برلين تحت رقم ٢ — ٣٥٢ .

(٧٤) أو لا يأخذه بصموده سلبية — وللمثل مأخوذ أيضا من إحدى رسائل تل السامرة . وربما لم يكن في الأصل مثلا حسييا . بل صياغة على طريقة المثل أملاها شيخ القبيلة الكنعاني الذي يسه بالرسالة ..

البيت الكويتي القديم

سماته وأقسامه

محمد علي الخرس

الحديث عن البيت القديم حديث ذو شجون .. ولا يشعر به إلا من ولد وتربى وعاش في هذا البيت الذي اتسم بالبساطة في البنية ، والانسجام والتناغم مع البيئة ، حتى أن كثيرا من المتقدمين في العمر ما زالوا يفضلون طريقة حياتهم الأولى في البيت القديم ويحتنون إليها رغم ما اكتنف البيت الجديد من تطور في فن العمارة ووسائل الراحة ... فكيف كان إذن هذا البيت .. من المخطط له ؟ ومن البناء ؟ وما هي تقسيماته ؟ ...

كان من يرغب في بناء بيت له قديما يتوجه أول ما يتوجه إلى (الاستاد) أي معلم البناء ويخبره يتيته في بناء بيت خاص له ولأسرته ، ويرسم له مخطط البيت ويتبادل الطرفان الآراء حول هذا المخطط ، إلى أنه يتم الاتفاق عليه نهائيا .. بعدئذ يتم احتساب تكلفة البناء وأجور العمل وتحديد ما إذا كان (الاستاد) سيأخذ عملية البناء « قطوعة » أي مقاوله ، أم سيتقاضى هو ومساعديه وعماله الذين سيقع عليهم اختياره أجرا يوميا مقابل عملهم ... ثم يطلب من صاحب البيت أن يقوم بإحضار مواد ولوازم البناء من طين وصخر ورماد وجص وجندل وبأسجيل ومناكير أو بوارى وطاري ورماد ... الخ إلى موقع العمل ، وأن يهده أيضا إلى أحد النجارين يصنع الأبواب والشبابيك اللازمة للبيت . بعد ذلك يبدأ الاستاد بتنفيذ عملية البناء التي قد تطول مدتها أو تقصر حسب مساحة البيت .. ومن البدء يهيئ أنه كلما اتسعت مساحته تمددت أحواشه ، وكلما صغرت هذه المساحة تناقص وقل عدد الأحواش ، ففي البيوت الكبيرة قد يتراوح عددها بين أربعة أو ستة ، وفي المتوسطة ثلاثة وفي الصغيرة حوش واحد فقط ... فمثلا نجد أن بيتا كبيرا كبيت السيد ثنيان بن ثنيان الغانم الذي كان قائما في منطقة « الجبل » يتألف من ستة أحواش هي :

- ١ - حوش الديوانية
- ٢ - حوش المختصر
- ٣ - حوش الخلفي
- ٤ - حوش الحرم
- ٥ - حوش المطبخ
- ٦ - حوش البقر

أما بيت البدر وهو أيضا بيت كبير ، وما زال حتى الآن قائما في منطقة « الجبل » فأحواشه أربعة هي :

- ١ - حوش الديوانية
- ٢ - حوش الحرم
- ٣ - حوش المطبخ
- ٤ - حوش البقر

في حين نرى أن بيت أحد متوسطي الحال من أهالي منطقة « شرق » يتألف من ثلاثة أحواش هي :

- ١ - حوش الديوانية
- ٢ - حوش الحرم

٣ - ذاك الحوش أي حوش المطبخ والغنم ... ومثله كان أيضا بيت أحد متوسطي الحال من أهالي

منطقة المرقاب ... أما البيت ذو الحوش (١) الواحد فعد كان بيت معظم أهل الكويت ... بدوره قد لا تزيد عن ثلاثة الى جانب حمام ومرحاض ومطبخ وعريش .. ولكي نعطي القارئ فكرة عن البيت الكويتي القديم واقسامه سنتحدث عن بيت أحد متوسطي الحال من أهل الكويت الذي يتكون في العادة من ثلاثة أحواش هي :

١ - حوش الديوانية ... هو قسم من البيت مستقل عن بقية الأقسام الأخرى ، لا يدخله الا الرجال ولا يلتقي فيه غيرهم ليتدأولوا فيما يخصهم من أمور وما يحيط بهم من أحداث ... ويحتوى هذا الحوش على دارين (حجرتين) أو أكثر أحدهما دار الديوانية الرئيسية ملتقى الرجال في الشتاء ، والثانيه دار الشاي والقهوة وقد توجد فيه أحيانا دار ثالثة لمبيت الضيوف الأغراب ، هذا الى جانب وجود مرافق الخدمات الضرورية الأخرى كالحمام والمرحاض والجليب ... وكان هذا الحوش يتميز بباب كبير ضخم يقع على الشارع مباشرة ، ومصنوع من خشب الساج الصلب ومزين بنقوش ووحدات زخرفية جميلة ومصامير حديدية ضخمة ، ويتخلل القسم الأسفل منه باب صغير أو بابان أحيانا يسمى أحدهما « خرقة » فكان أن سموه باب (أبو خرقة) .. عند هذا الباب من الخارج وعلى امتداد الحائط توجد « الدجة » التي يستخدمها الرجال صيفا للجلوس بعد فرشها بما يناسبها من مساند وبسط .. وإذا ما ولجت هذا الباب نحو الداخل فستجد اضافة الى ما ذكرنا أعلاه ساحة مكشوفة قد يوجد فيها أحيانا عريش تستقر في ظله أدوات الماء وشربه مثل البيب والحب والبرمة . وستجد أيضا ليوانا يظلل الغرف ، كما ستلاحظ الدرج المفضى الى السطح . الذي قد يكون في بعض البيوت ممسوحا بالأسمنت وبالتالي يساعد في تجميع مياه الأمطار خلال الشتاء ..

ودار الديوانية الرئيسية هي دار واسعة للجلوس تطل نوافذها في الغالب على الشارع وأرضيتها مفروشة « بالأمداد » التي تعلوها المطارح والمساند .. كما أن بها دار ثانية هي -

دار الشاي والقهوة - وهي أقل اتساعا من الدار الأولى وفرشها أكثر نواضعا فلا مطارح فيها ولا مساند وإنما « أمداد » فقط ، ومسرى فيها أيضا « الدوة » وبجانبها المنفاخ والمنقاش والمهاون والمحساس ودلال القهوة وغوري الشاي المنبس أو المعدني ، وصينية معدنية موضوع عليها استكانات الشاي و « قندون أو قندور » السكر وإخواتيك (الملاق) الصغيرة ، وصينية معدنية أخرى تحتوى على فناجين القهوة والبيز اللواقى من الحرارة لمسك دلة القهوة ... هذه هي الديوانية الكويتية القديمة التي نرجو أن تكون بوصفنا هذا قد قلنا لها صورة مناسبة وقرينة من الواقع آنذاك ... وتجدر الإشارة هنا الى أن نفقات ومصاريف الديوانية لم يكن باستطاعة « سائر الناس » تحملها ، لذا فقد كان معظم أصحاب الديوانية من التجار ونواخذة البحر الكبار ومن ميسوري الحال من أصحاب المهن في البند .. وهذا يوضح لنا أن أصحاب الديوانية كان ذا مستوى اقتصادي مناسباً جعله يحتل مركزاً اجتماعياً يليق به بين جماعته .

وقد كان أصحاب الديوانية وكبار السن من روادها يساعون في حل أية مشكلة تقابل أو تعترض أحداً ممن يترددون عليها ... كما كان للديوانية أيضاً دور اقتصادي علاوة على دورها الاجتماعي ، ذلك أن بعض الديوانيات في منطقة شرق كانت تستغل كمكان للعمل أثناء النهار مثل خياطة البشوت والعباءات النسائية وصناعة الشباك والسفن وغير ذلك من المهن الخفيفة .

٢ - حوش الحريم ... هو حوش المائلة الرئيسى .. ففي دوره يسكن أفرادها وعلى مساحتها يدبون أثناء حركتهم اليومية وفي جنباتها يلهو الأطفال ويلعبون .. والدخول اليه مثل الدخول الى الديوانية من باب خشبي كبير (أبو خرقة) أيضا ، وإن كان أقل جمالا من باب الديوانية ... يليه « الدهليز » الذي نرى فيه ستارة من الخيش قبيل نهايته ، وكذلك نرى « البيب » و « الحب » و « الأيحل » وأنى حفظ الماء المعروفة آنذاك .. ويضفي بنا هذا الدهليز الذي يتضمن المدعاب أيضا الى ساحة واسعة يوجد

« غرفة » صغيرة يظلها « مصباح » ٠٠ وعنده
 حواة تربية الحمام تستشاهد « امحكر الحمام »
 مكتظ بأنواع مختلفة من هذه الطيور الجميلة ٠٠
 ٣ - **ذاك الحوش** ٠٠٠ قد يحتوي هذا الحوش
 في بعض البيوت على المطبخ وما يتبعه من مرافق
 فقط وفي بيوت أخرى قد يتفصل الى جانب ذلك
 مكانا مخصصا لما في البيت من حيوانات كالبحر
 والضأن والماعز والدواجن ٠٠٠ وهنا سنتحدث
 عن هذا الحوش المشترك باعتباره معلما من
 معالم بيت المواطن الكويتي المتوسط الحال في
 السابق كما اشترنا قبل قليل .

يتم البتول الى هذا الحوش من خلال ملبران
 يصله بحوش الحرم ، ومن خلال فتحة (فرية)
 تربطه بحوش الديوانية وذلك بقصده تيسير
 حركة افراد الأسرة داخل بيتهم . نطل حال
 دخولنا على ساحة تربية يتوسطها جليب والى
 جانبه نرى بالوعة الزاد ، ويحيط بهذه الساحة
 أيضا عدة حجرات احدها مخصصة لطبخ طعام
 أهل البيت حيث يوجد فيها جصور الطبخ الرفوعة
 على المناسب والتنور والتاوة . وعادة ما يكون
 فيها أيضا مدخنة أو منفذا لخروج الدخان الناجم
 عن احتراق الأخشاب الموقدة تحت المناسب
 أثناء عملية انضاج الطعام والخبز . وقد تتم
 عملية اعداد الطعام في ظل عريش مقام في
 ساحة الحوش اذا لم يكن هناك حجرة للطبخ ،
 وقد يوجد في هذه الساحة أيضا أو في حجرة
 أخرى من الحجرات المحيطة بها مكان لحفظ مواد
 الوقود كالعرج والسعف والكرپ والكرم والجله
 هذا الى جانب وجود حجرة مهمة في هذا الحوش
 تسمى « دار الجبل » والتي تحتوى على المواد
 الغذائية الضرورية لحاجة الأسرة مثل (العيش
 الارز) والسكر والتمر والماش والبصل والثوم ،
 وكذلك الاعلاف المخصصة لاطعام الحيوانات مثل
 الشعير والبايصيل ٠ كما سنجد خجرة أخرى
 لمبيت الحيوانات في فصل الشتاء ، أما في
 الصيف فستراها تحتوى من الحرارة في ظل
 عريش أو « باركة » . وإذا كان عدد سكان
 البيت كثيرا فيسقيمون لهم في هذا الحوش دورة
 مرافق صحية أخرى مكونة من مراحيض وحمامات
 إضافة الى ما هو موجود منها في حوش الحرم
 وحوش الديوانية .

فيها بركة للماء وأحيانا عريش وتحيط بها ثلاث
 أو أربع « دور » للشمس تطل نوافذها وأبوابها
 جميعا على هذه الساحة ، وأكبر هذه الدور
 مساحة وأحسنها أثاثا عادة ما تكون من نصيب
 رب الأسرة وزوجته فارضا مفروشة بالزل
 (السجاد) وفيها سرير للنوم (كرفاية) وقد
 يكون سرير « بلنك » وتشماسد في رواشنها
 بعض لوازم الزينة الخاصة بالزوجة مثل المقص
 والمشط ، والمبخر وقطنة حمرة ، وترى
 في مكان ما فيها الصندوق المصبيت وفوقه
 سلال الروط التي لا تفارقه ٠٠٠ وقد
 تجد أيضا « كبت » أي خزانة خشبية تزينها
 وحدات زخرفية وبها منظر (مرآة) مستقرة
 في إحدى زوايا هذه الدار وعلى جدرانها قد
 تلمظ بعض ملابس الزوج والزوجة معلقة على
 مسامير مدقوفة فيها ٠٠٠ أما الدور الأخرى فقد
 تكون احدها للجد والجدة اذا كانا موجودين
 أو لاحدهما ، كما يخصص لكل من الذكور
 والإناث البالغين غير المتزوجين سواء كانوا أبناء
 أو بنات ، أسرة أو أخوات دارا خاصة في حين
 ينام الأطفال الصغار مع الأب والأم . وأثاث
 هذه الدور كان في منتهى التواضع اذ لم يكن
 يتعدى بعض الحصان أو امداد النسل المفروشة
 على الأرض ، يضعون فوقها للجلوس عند قدوم
 زائر أو زائرة بعض المطارح والمساند وعنده النوم
 يتغطون بأى غطاء مناسب حسب طبيعة الجو ٠٠٠
 وغالبا ما كان يظل هذه الدور ليوان يشترك
 معها في سقفها ويعتمد عليه من ناحية ويرتكز
 من الناحية الأخرى على أعمدة خشبية قوية
 تزينها أحيانا وحدات زخرفية بسيطة ٠٠٠
 وهناك درج يؤدي الى سطح هذه الدور تجده
 محاطا بسور يكاد يغطي قمة الانسان ليستر أهل
 البيت ، لاسيما نساءه ، حال صعودهم الى
 السطح عن أعين الناس خاصة في الصيف ،
 فالسطح في هذا الفصل الحار كان يعتبر مكانا
 مناسباً لنوم افراد الأسرة ، لذا فقد كنت تجد
 كثيرا من هذه الأسطح مقسوما الى قسمين
 أو ثلاثة ينام الأب والأم في قسم وفي الأقسام
 الأخرى ينام بقية من في البيت ٠٠٠ وعلى السطح
 اذا كان متسعا كما في البيوت الكبيرة سترى

ثانيا - حوش الديوانية :

- يحتوى على غرفتين وحوش صغير -
- (أ) دار الديوانية الرئيسية للجلوس -
- مساند - مطارج - بساط - مده -
- زولية - محتويات الرواشن *

- (ب) دار عمل القهوة - دلال القهوة المختلفة
- الأحجام - المنفاخ - المنكاش - مكنية طحن
- القهوة - الوجاق - المحماس - علب
- الهيل - علبة الفناجيل - البير - الدوه -
- المشبه *

- وسائل الانارة : سراج - تريك أبوناى *

(ج) حوش الديوانية :

- (٤) مكان للجلوس فى صلاتها فى إيام
- الصيف - كراسى طويلة للجلوس -
- أدوات صناعة القهوة *

- (ب) مرحاض - حليب - حمام *

- بعض أدوات البحر والبر - كالخيام وأدوات
- صيد السمك - أدوات العمل - صخين - هيپ -
- مطربة منشارة - مسامير - حبال - كتويل
- للدهاء *

ثالثا - حوش المطبخ (القسم) :

- ١ - المطبخ - كافة أدوات وأواني المطبخ *
- ٢ - دار الجبيل - كافة أنواع الجبوب
- ومستلزمات المطبخ *
- ٣ - مخزن الوقود - ووسائل استعماله -
- السعف - الجرم - الفحم - العرفج -
- الكرب *

- ٤ - العريش ويحتوى على : التنور - المواقد -
- أدوات التثبيت والارتكاز *

- ٥ - الحيوانات الأليفة فى البيت : بقر -
- ماعز - دجاج - حمام *

كما يحوى البيت الأشياء التالية :

- ١ - أدوات الألعاب الترفيهية للأطفال

هذه هي القسام البيت الكويتي القديم المتوسطة
الذي لا هو بالكبير ولا هو بالصغير ... غير أن
هذا التقسيم لا ينطبق بالضرورة على كافة بيوت
متوسطي الحال من الناس ، فقد تجد بعضهم
لا يرغب فى وجود ديوانية لديه فترى بيته
مقتصرا على حوشين فقط هما حوش الحرم وذاك
الحوش) فى حين تجد آخرين لا يحبون
اقتناء الحيوانات أو ليس عندهم مساحة كافية
لنخصيص حوش لها وللمطبخ ، فيعدلون عن
اقتنائها ويجمعون المطبخ فى زاوية من زوايا حوش
الحرم ، وبهذا يكون بيتهم مكونا من حوش
الديوانية وحوش الحرم ... وهذا يعنى أن
طريقة تقسيم البيت هذه كانت قابلة للتعديل
والتعطير بحيث تتماشى مع رغبات وإمكانيات
ذوى الشان ، إنؤمن لساكنيه أكبر قدر من
الخدمات التى ما كانت لتتحقق إلا بتوفر وجود
معالم أخرى داخل البيت لعل من أهمها
وأبرزها :

أولا - حوش الحرم :

- الساحة - الدور (دار النوم للأب ودار نوم
- الجنة مع الأطفال فى بعض الأحيان) - محتويات
- الدار *

- (أ) أدوات الزينة للمرأة - أدوات حفظ
- الملابس - أدوات استعمال الرجل -
- ملابس الأب - ملابس الأم - ملابس
- الأطفال - سرير النوم للرجل ومريش
- الطفل الصغير * ومستلزماتها : وسائل
- فرش الدار ملاد - حصران - بعض الأدوات
- الخاصة بالأسرة - أدوات زينة لفرقة
- النوم - وماعين - لماعيات مياخر - مراشدة -
- الكنكية *

(ب) الحوش -

- للبيوت - البركة - الشترى - البيب -
- الحجلة - البرمة - القرشة - الملالة -
- السفرة *

- (ج) مطبخ الحوش - غرفة صغيرة - مصباح -
- امحكر للحمام - الباكدير - المرازيم *

(ج) الثيل : صناعة الثياب - الفلات - أوجه المخاد *

المواد المطلوبة : جهاز الكركف - الخيوط - الأبر - أقمشة *

(د) الفزل : انتاج خيوط الفزل *

المواد المطلوبة : مغازل - صوف *

(هـ) خياطة العبي : صناعة العبي للنساء - أقمشة خاصة للعبي - خيوط حريرية ، إبريسم ، إبر *

(و) بياعة الباجيلا والنخي : السبال - البنك - النقل - السمسمة - البيع أمام البيت *

(ز) الخبز : صناعة الخبز في تنور البيت - خبز خمير - خبز رقاق *

(ح) الحلويات : صناعة بعض الحلويات التي كانت موجودة - السنبوسك - الدراجيل - الجوامع *

(ق) الإجار - الطرشى : صناعة الطرشى - بساتيك الطرشى *

(ل) أدوية شعبية لمعالجة بعض الأمراض كالحمل والولادة وعلاج الأطفال *

٢ - أدوات التدفئة والتدخين والانارة - جوله - لاله - فتر - كنديرى - بخارى *

٣ - أدوات الدفاع عن النفس : السكين - شوزن - العجرة - الخيزرانة - المضعب *

٤ - بعض الحشرات كانت موجودة في هذا البيت *

٥ - الأشجار الموجودة في البيت : المسردة - النخلة - الصفصافة *

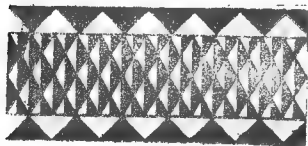
وابعا - بعض المهن التي كانت تزاوّل في البيت الكويّتي القديم :

(أ) الكرخانة : خياطة الزرى والثياب والبخانق والنفانيف والتدريپ عليها *

المواد المطلوبة : الطيارة - السسير - الحزام - الابرة - القماش - إبرة الشلاله - الزرى *

(ب) مكيئة الخياطة : خياطة الملابس النسائية ، الرجالية ، الأولاد *

المواد المطلوبة : مكيئة خياطة (سنجر) - مقص - سلة لحفظ المواد للراد خياطتها - مواد زينة - الزراير - جبك بك - جلاليب - أويه - كشكش *





أدهم الشرفاوك

.. نص وتحليل

عبد العزيز رفعت



- ١ - مَنِينُ أَجِيبُ نَاسٍ لِمَعْنَاؤِ الْكَلَامِ يَتَلَوُّهُ
- ٢ - شِبْهَ الْوَيْدِ إِذَا حَفَظَ الْعِلْمُومَ وَيَتَلَوُّهُ
- ٣ - عَ الْحَايِدَةِ إِلَيَّ جَرَتْ عَلَى سَبْعِ شَرْقَاوِي
- ٤ - إِلَّا سِمَ أَدْهَمَ لَكَيْنَ النَّقَبِ شَرْقَاوِي
- ٥ - يَاوَيْتِ نَدَامَةً إِنَّكَ سَرَّ أَخْضَرَ بِإِيْدِ صَحْبَةٍ
- ٦ - وَالْوَاوِي مِ الْأَصْلِ لَا تَأَمَّنْهُ وَلَا تَصَاحِبْهُ
- ٧ - يُغْدِرُ بِصَحْبَةٍ وَلَوْ كَانَ سَبْعَ شَرْقَاوِي
- ٨ - إِنْ لَوْدَ كَانَ فِي الْمَدْرَسَةِ بَيْنَهُ تَلْتَطَاشِرْ
- ٩ - وَذَنَّتْهُ فِي الْمَدْرَسَةِ حَتَّى تَمْتَطَاشِرْ
- ١٠ - وَلَمَّا زَالَ مُمْهٌ سَمِعَ خَبَرَ عَمَّةٍ
- ١١ - وَالْحَزْنَ بَحْرَهُ غَرِيبُ وَيُوجِّهُ الشَّلِيدَ عَمَّةٍ
- ١٢ - فَضِيلُ يَعْطُ وَكُلُّ الْمَدْرَسَةِ حَوَالِيهِ
- ١٣ - قَالُوا : خَبِّرْ إِيَّاهُ يَا أَدْهَمَ يَتَبَكَّى لِيهِ ؟
- ١٤ - قَالَ لَهُمْ : عَمِّي اتَّقَتْلُ وَيَاوَيْلَ مِنْ قَتْلِهِ
- ١٥ - لَا حُكُومَهُ وَلَا ضَرْعَ وَلَا حَتَّى أَنْ أَحَدُ قَتْلَهُ

(*) الراوى : محمد ممدى حماد - ٤٦ سنة - عامل - أعطى الوقت ، بنى مزاد ، للنسب - مكان الجمع وتاريخه .
 أعطى الوقت - ١٩٨٨ ، والنص منشور بكتاب الأغنية التسمية للأستاذ الدكتور أحمد علي مرسى مع خلاقات سوف يكون موضع دراسة لاحقة .



- ١٦ - مَا يُطْفِئُ نَارِي غَيْرَ إِنْ خَلَدْتُ طَارِي فِيهِ
- ١٧ - رَاحَ الْبَلَدُ هَابِجٌ وَقَالَ : عُدُونِ
- ١٨ - يَا أَهْلَ الْبَلَدِ عَلَى بَيْتِ الْخِصْمِ دُلُونِي
- ١٩ - دَلُّوهُ عَلَى ابْنِ الْخِصْمِ قَامَ فَسَحَنَهُ بَايِدِيهِ
- ٢٠ - وَفَسَحَ كَمَا إِنْ تَنِي مِنَ الْإِلَى مَلْمُومِينَ حَوَالِيهِ
- ٢١ - جَثَ الْحُكُومَةُ قَالَتْ لَهُ : عَمَلْتَ كَيْدَهُ لِيهِ يَا أَهْلَهُمْ ؟ وَعَشَانُ أَيْه ؟
- ٢٢ - قَالَ لَهُمْ لَمَّا ائْتَقَتَلَ عَمِيَّ يَا حُكُومَةُ عَمَلْتِي أَيْه !!
- ٢٣ - حَكَمُوا عَلَيْهِ بِالْأَعْدَامِ طَوَالِي
- ٢٤ - أَهْلُ الْبَلَدِ أَغْنِيَا وَالْأَيْدِ طَوَالِي
- ٢٥ - دَفَعُوا إِلَيْهِمْ بَدَلُ الْجَنِيهِ مِيَّةً
- ٢٦ - ائْتَقَتَلَ الْحُكْمَ لَيْسَ سِنِينَ طَوَالِي
- ٢٧ - وَرَاحَ عَلَى السِّجْنِ بَعْدَ الْحُكْمِ طَوَالِي
- ٢٨ - قَالَ لِلْمَسَاجِينِ بَيْنَ فَيْكُمُ بَسَارِعِي
- ٢٩ - عَشْرُهُ لِيُؤَاجِدَ وَكُلَّ شَيْلِيهِ بَسَارِعِي
- ٣٠ - بِأَيْدِيهِ شَأْنُهُمْ رَمَاهُمْ عَلَى أَرْضِ السِّجْنِ طَوَالِي
- ٣١ - وَرَاحَ سَأَلَهُمْ : ائْتَوْنِي مَتَهَوِّمِينَ فِي أَيْه ؟
- ٣٢ - إِلَيَّ يَقُولُ دَنَا مِنَ الصَّيْدِ قَاتِلٌ وَلَا بَالِي
- ٣٣ - وَاللِّي يَقُولُ دَنَا مِنَ الْمَنُوفِيَةِ قَاتِلٌ مِرَاتِ خَالِي
- ٣٤ - وَاللِّي يَقُولُ دَنَا مِنَ الْفَيُومِ مَظْلُومٌ وَلَا خَالِي
- ٣٥ - وَاللِّي يَقُولُ دَنَا مِنَ الْبَحِيرَةِ قَاتِلٌ عَشَانُ عَرَضِي
- ٣٦ - وَاللِّي يَقُولُ دَنَا مِنَ الْغَرْبِيَةِ حَبِيتِ أَصُونُ أَرْضِي
- ٣٧ - وَاللِّي يَقُولُ دَنَا مِنَ الشَّرْقِيَةِ قَاتِلٌ سَبْعَ شَرْقَاهِي
- ٣٨ - قَالَ لَهُ تَعَالَى يَلَى عَلَيْكَ الْعَيْنُ يَتَدَوَّرُ
- ٣٩ - يَا شَيْبَةَ قَنْدِيلٍ فِي وَسْطِ الْبَيْتِ وَمَتَوَّرُ
- ٤٠ - إِنْ كُنْتُ جَعَانُ أَقْطَعُ مِنْ كِتَابِي دَوْلَ أَغْدِيكَ
- ٤١ - وَإِنْ كُنْتُ عَطَشَانُ أَجِيلُكَ مِنْ مَاءِ الزَّلَالِ وَأَزْفِيكَ
- ٤٢ - وَإِنْ كُنْتُ عَرَبَانُ أَجِيلُكَ سُنْدُسِي وَأَكْسِيكَ
- ٤٣ - قَعَدُ مَعَاهُ مِنَ الصَّبْحِ لِلْمُصْهَرِ قَامَ الْخِصْمُ طَلَى مَاتَ



- ٤٤ - مَكَّمْهُنَّشِي مَوْتَهُ قَامَ فَسَحَّهُ بِأَيْدِيهِ
٤٥ - جِئَ الْحُكُومَةُ قَالَتْ لَهُ عَمَلْتَ كَذِبًا لِي بِأَدْهَمَ وَعِشَانُ أَيْهَ ؟
٤٦ - قَالَ لَهُمْ لَمَّا اتَّقَتْلَ عَمِي بِأَحْكُومَةُ عَمَلِي أَيْهَ
٤٧ - حَكِّمُوا عَلَيَّ بِأَنْفِرَادِي وَحَلِّهِ جَوَهَ زَنْزَانَةَ
٤٨ - الْوَلَدُ كَانَ رَفِيعَ الْوَسْطِ صُبْحَانَ مِنْ رَأْنَهُ
٤٩ - وَالضَّهْرُ مِنْ صُلْبٍ وَالزُّنْدَيْنِ كَالزَّائِنَةِ
٥٠ - قَامَ ائْتَنِي وَانْفَرِدْ فِي الزَّيْنَانَةِ هَذَا أَزْكَائِنَا
٥١ - كَسَرَ جَيْطَانَهَا وَنَطَّ وَلَمْ أَحْذِ خَاشَةَ
٥٢ - رَاحَ عَلَى نَاسٍ عَرَبٍ وَقَالَ لَهُمْ لَدَّهْمُ
٥٣ - قَالُوا لَهُ يَا مَرْحَبَةً يَا أَذْهَمَ وَصِلْتَ الْبَيْتَ
٥٤ - لَيْسَ جَعْمَذَارَ وَرَاحَ عَلَى إِيْتَايَ الْبَارُودَ هَزُهُ
٥٥ - غَفَرَ وَعَسْكَرَ وَمَاؤَرَهُمْ كَمَا نَ هَزُهُ
٥٦ - وَقَالَ هَاتِ السَّلَاحَ يَا مَأْمُورَ وَيَكْرَهُ بِجَيْلِكَ سِلَاحَ وَانْخِطَارَ
٥٧ - لَمْ السَّلَاحُ كُلُّهُ وَلَا خِلَافُشْ
٥٨ - وَرَاحَ بِعِلْمِ عِ الْوَرَقِ يَخْتَارَ
٥٩ - وَعُطِيَ السَّلَاحُ لِرَجَالَتِهِ وَوَعَاَهَا

- ٦٠ - وَقَالَ هَاقُولُ كَلِمَتُهُ وَكُلُّنْ مَنُكُورِيوَعَاَهَا
٦١ - رَاجِلٌ بِلَا سِلَاحَ فِي يَوْمِ الْجِدَّةِ بِأَخْشَارَةِ بَرْوَجِ بِلَافُشْ
٦٢ - وَقَامَ بَعَثَ جَوَابَاتٍ لِلْحُكُومَةِ وَاعْلَنَهَا
٦٣ - وَقَالَ بِأَحْكُومَةُ إِلَيَّ عَايِزِي بِبَحِينِي فِي الْجَبَلِ بَرَّةَ
٦٤ - أَنَا لَدَّهْمُ الشَّرْقَاوِي يَا حُكُومَةُ وَهَاقُولِكَ فِي دِي الْمَرَّةِ
٦٥ - قَالَتْ الْحُكُومَةُ مَا يَوْعُشُ الْوَلَدُ ذَهَ إِلَّا أَوْرَطَهُ هِجَانَهُ
٦٦ - بَعَثُوا لَهُ أَوْرَطَهُ عِنْدَ تَحْسِينِ بِالْمَيْتِ
٦٧ - الْوَلَدُ كَانَ فِي النِّشَانِ شَاطِرٌ وَلَا الْفَضِيادَ
٦٨ - أَوَّلُ نِشَانٍ وَتَفَعَّ سَبْعَةَ بَيْنَ تَجْرُوحَ وَبَيْنَ مَيْتِ
٦٩ - ثَانِي نِشَانٍ وَتَفَعَّ سَبْعَةَ دَوْلِ أَمَوَاتِ
٧٠ - وَالْبَاقِي وَلِي لِأَنَّهُ لَوْ قَعْدَ كَانَ مَاتَ
٧١ - وَيَعَثَ ثَانِي لِلْحُكُومَةِ جَوَابَاتٍ وَاعْلَنَهَا
٧٢ - وَقَالَ لَهَا بِأَحْكُومَةُ إِلَيَّ عَايِزِي بِبَحِينِي الْبَيْتِ
٧٣ - أَنَا لَدَّهْمُ الشَّرْقَاوِي يَا حُكُومَةَ لَا هَرَبَانُ وَلَا وَلَيْتِ
٧٤ - ضَرَبَتْ قَوَامَ الْحُكُومَةِ صُورَ جِصَارَ الْبَيْتِ
٧٥ - الْوَلَدُ كَانَ بِجَيْلِ الصُّورَةِ صُبْحَانَ مِنْ صُورَ





- ٧٦ - لَيْسَ قَمِيصٌ بِحِمَالَاتٍ مَشْغُولٍ وَمَقُورٌ
٧٧ - وَمِسْكٌ شَمْعَةٌ وَنُورٌ لِلْحُكُومَةِ الْبَيْتِ
٧٨ - وَقَالَ لَهُمْ يَتَذَرُوا عَلَى إِيهِ يَاحُكُومَةُ
٧٩ - قَالُوا لَهَا يَا بَيْتَ يَتَذَرُوا عَلَى لَدَهُمْ
٨٠ - قَالَ لَهُمْ أَنَا لَدَهُمْ يَاحُكُومَةُ وَاجِبِيَّةٌ مَبْنِيَّةٌ
٨١ - ذَنَا لَدَهُمْ يَاحُكُومَةُ سَمِعْتُ إِنَّهُ جَامِعٌ مِنَ الرِّجَالِ أَلْفَيْنِ
٨٢ - ذَنَا لَدَهُمْ يَدَى أَشْوَهَ يَاحُكُومَةُ وَلَوْ يَقْلَعُونِي مِنْ عِيُونِي عَيْنَ
٨٣ - فَكُورَ الْجِصَارِ مِنْ عِ الْبَيْتِ وَطَلَعُوا عِ الْبَنْدَرِ
٨٤ - لَيْسَ خَوَاجَةٌ وَمِنْ ثَانِي طَرِيقٍ قَابِلُهُمْ
٨٥ - عَزَبِي فَرَسَاوِي بِكُلِّ لِسَانٍ كَلَّمَهُمْ
٨٦ - قَالَ لَهُمْ يَتَذَرُوا عَلَى إِيهِ يَاحُكُومَةُ
٨٧ - قَالُوا لَهُ يَا خَوَاجَةٌ يَتَذَرُوا عَلَى لَدَهُمْ
٨٨ - قَالَ لَهُمْ أَنَا لَدَهُمْ يَاحُكُومَةُ وَاجِبِيَّةٌ مَبْنِيَّةٌ
٨٩ - ذَنَا لَدَهُمْ يَاحُكُومَةُ سَمِعْتُ إِنَّهُ جَامِعٌ مِنَ الرِّجَالِ أَلْفَيْنِ
٩٠ - ذَنَا لَدَهُمْ يَاحُكُومَةُ قَتَلَ بِي مِنْ عِيَالِي اثْنَيْنِ
٩١ - قَالَتْ الْحُكُومَةُ مَا يَزُفَعُشُ الْوَلَدُ ذَهَبٌ غَيْرَ أَهْرَ أَصْحَابَهُ
٩٢ - يَا مَيِّتَ نَدَامَةُ لَقَوْلُهُ عِنْدَهُمْ صَاحِبٌ
٩٣ - كَانَ عَسْكَرِي فِي الْبُولِيْسِ وَأَذَهُمْ بِأَمِينٍ لِيَهْ
٩٤ - وَإِنْ كَانَ ذِرَاعَكَ عَسْكَرِي إِقْطَعُهُ وَأَرِيهْ
٩٥ - قَالَ : أَنَا هَادٍ لَكُمْ عَلَيْهِ لَا هَادِيَّ بِهِ وَلَا بَاسًا
٩٦ - عَطَوْهُ شَرِيطَيْنِ وَرَقَوْهُ صَفَ أَوْمَبَاشِي
٩٧ - وَعَطَوْهُ مَالًا بِضَرْفٍ فِيهِ طُولُ الْعُمَرِ أَوْمَبَاشِي
٩٨ - رَاحَ لِلذَّهْمِ عَلَى الْجَبَلِ وَقَالَ لَهُ : صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا بَاسًا
٩٩ - أَنَا جَيْتِيْلَكَ الْفُطَارَ وَنَيْسِيْتُ أَجِيبَ لَكَ الْعِشَا
١٠٠ - قَالَ لَهُ : يَا خَوْفِي يَا بَذْرَانِ لِيَكُونَ ذَا آخِرَ عِشَا
١٠١ - أَنَا قَلْبِي مَجْدَسٌ يَا بَذْرَانِ إِنِّي مَشْلُوقٌ لِعِشَا
١٠٢ - قَالَ لَهُ كَلَامَ إِيهِ ذَهَبَ يَاحُكُومَةُ إِلَى أَنْتَ يَتَقُولُهُ

- ١٠٣ - نَعْمَى الْعِيُونَ إِلَيَّ عَايِزَةً بِالْأَدَى تِرَائِيكَ
- ١٠٤ - وَارْأَى بِصِيكَ أَدَى وَأَنَا بِالْعِيُونَ مِرَاعِيكَ
- ١٠٥ - هُمَةُ لِسَةٍ فِي الْكَلَامِ وَالْبُنْدَقَةُ يَنْشَانُ
- ١٠٦ - وَالْمُسْكِرِي عِ الزَّنَادَ مَا سِيكَ يَهْمَةُ يَنْشَانُ
- ١٠٧ - أَوَّلُ رُصَاصَةٍ جَثَّ عَلَى الْكِبْلِ وَحَشَاةُ
- ١٠٨ - تَانِي رُصَاصَةٍ فِي بَزَّةِ الْبِيْنِ وَحَشَاةُ
- ١٠٩ - قَالَ عَيْبَ عَلَيْكَ يَا سَمْعَ مِنْ ضَرْبِ لَنْدَالٍ يَتَأَنَّى
- ١١٠ - وَعَيْبَ عَلَيْكَ يَا رُصَاصَ يَبْجِي فِي جِسْمِ الْخَرْبِ بَزَّةُ
- ١١١ - وَعَيْبَ عَلَيْكَ يَا صَاحِبِي تِرُوحَ لِلْجُصْمِ وَتَبْعَةُ
- ١١٢ - تَالِيَتْ رُصَاصَةً جَثَلَهُ فِي بَزَّةِ الشَّمَالِ يَنْشَانُ
- ١١٣ - قَالَ : أَنَا إِنْ عِشْتُ يَا حُكُومَةُ لَا لَيْسَكَ طَرْحَ وَشِيْشَانِ
- ١١٤ - دَنَا وَاجِدَ عَلَيْكَ يَا حُكُومَةُ ثَلَاثَةَ يَنْشَانُ
- ١١٥ - أَوَّلُ يَنْشَانِ سِلَاحَ مِنْكَ كَبِيرَ لَيْتَ
- ١١٦ - تَانِي يَنْشَانِ بِالشَّمْعِ تَوَرَّكَ ذَلِكَ ضَلَامَ الْبَيْتِ
- ١١٧ - تَالِيَتْ يَنْشَانُ فِي طَرِيْقِ تَانِي وَلَقِيَتْكَ
- ١١٨ - عَرَبِيَّ قَرْنَسَاوِي إِنْكِلِيرِي بِكُلِّ لِسَانٍ كَلَمِيْكَ
- ١١٩ - وَقُلْتُ لَكَ أَنَا لَدَهُمْ يَا حُكُومَةُ وَلَا فَهْمِيْشَ
- ١٢٠ - رَابِعَ رُصَاصَةٍ جَثَّ بَيْنَ الْقَلْبِ وَالْصُرَّةِ
- ١٢١ - قَالَ مَا مَتَّ يَالِدَهُمْ وَمَاتَتْ الرُّجَالُ بَعْدِيْكَ
- ١٢٢ - وَآمَنْتَ لَلْنَذْلِ قَرَبَتُهُ وَكَانَ بَعْدِيْكَ
- ١٢٣ - عَرَفْتَهُ مِسْرَكَ وَجَلَّتْ لَمْ يَصُونُ بَعْدِيْكَ
- ١٢٤ - بَاعَكَ رُخِيْصَ لِلْعُدُوِّ وَأَدَاهُ قَتَامَ السَّرِّ
- ١٢٥ - غَيْرَ قَبْلِ مَا الْعَيْنُ تَوَدَّعَ وَيَرُوحَ لِصَاحِبِهِ السَّرِّ
- ١٢٦ - إِسْمَعْ لِكَلِمَتِهِ مَا قَوْلُهُ لَا مِنْ غَلَطٍ وَلَا مِنْ
- ١٢٧ - لَوْ بَعَثَ بِالسَّرِّ مَتْلُومِيْشِي خَدَا بَعْدِيْكَ
- ١٢٨ - آدَى قَتَامَ الدُّورِ صَحْبُهُ وَعِدَاهُ غَدْرُوهُ
- ١٢٩ - وَمَتْنِيْ أَجِيْبَ نَاصٍ لِعَنَاءَةِ الْكَلَامِ يَتْلُوهُ

تحليل النص :

مادة الى غرضين على درجة عالية من الأهمية :

الأول : الإشارة الى الفترة التاريخية التي وقعت خلالها هذه الأحداث ، ومن ثم أكسابها المصدقية اللازمة للوصول بتجاوب المتلقي معها الى أقصى درجاته .

الثاني : أهمية وضروية وجود البدائل الانسانية الحية لجريدة المؤيد ، التي تحفظ تفاصيل هذه القصة ، وتحافظ عليها من التبدد والانقراض ، وذلك بـ « تلاوتها » دائما ، حتى تظل تراسا يعتنى به على مستويات عدة . ويأتي الإعلان « يتلوه » و « تلوه » ، في الشطرين الأول والثانية ، رمزا على أهمية هذه القصة ، اذ ان كلمة « التلاوة » - المصدر الذي اشتق منه الفنان الشعبي الفيلسوف المذكورين - لا ترتبط في بنية الفكر الشعبي بغير آيات الله البينات .

في غمرة هذا الصفاء المشحون بالياس والرجاء

يبدأ نص « أدهم الشرقاوى » بتساؤل استهلالي يؤسس للعلاقة بين تفاصيله [الكلام] والمعاني التي يمكن أن تستلهم منها . وهي معان حادة بتلك الدرجة التي لم يستطع معها الفنان الشعبي أن ينتظر حتى تنضج في السياق بصورة طبيعية ، فنراه يسارع في نسج لحمتها بكثافة في الشطرة رقم (٥) « ياميت ندامه انكسر أخضر يايده صحبه » ، تاركا عملية التسدية للنوعى الفردى للمتلقى ، لينسج وبحرية ما يشاء من المعاني على هذه اللحمة ، وفي الوقت ذاته يحرك حسسه بالنهاية المفجعة التي سينتهى اليها النص ، وذلك قبل بداية أحداثه ، حتى تأتي هذه المعاني متساقطة مع طبيعة النص ، ومكملة له .

يمتد هذا التساؤل الاستهلالي ، المقعم بالياس والرجاء في آن واحد ، إشارة الى جريدة « المؤيد » ، التي كانت تصدر ابان وقوع أحداث النص ،

ينبتق ضوء ساطع وبفجائية على صاحب الحادثة /
القصة • (أدهم الشرقاوى) ، لينتقل الضوء بعد
ذلك ، وينفس الفجائية ، الى مصريرة ، موحدا
بينهما بطريقة خاطفة ، تجعل لهما حضورا حادا
فى ذهن المتلقى ووجدانه منذ اللحظة الأولى
للأداء . وتبرز عبارة « **ياهيت ندامه** » ، بطبيعتها
الاستدعائية ، صاعدة تحت هذا الضوء الكاشف .
ومنذرة بالفجعة ، فيهمس قلب المتلقى بها ، فى
الوقت الذى تهبط فيه عبارة « **انكسر أخضر ياه**
صحب » ، بطبيعتها التقريرية الأسبانية ، فيرسب
الشعور بالفجعة فى قلب المتلقى ويستقر ،
وتصيح **الندامة / الانكسار المبكر / الصديق الغائن**
مرتكات أساسية للنص وللتلقى ، ويتعمق
الايحاء ، من خلال هذه العلاقة ، بأهمية الدور
الذى كان يمكن أن يقوم به أدهم الشرقاوى .
ما لم يتواطأ صديقه على قتله مبكرا •

وحيث يرسب الشعور بالفجعة فى قاع القلب ،
وتخف حدة التوتر ، يأتى دور النصيحة ، متمثلة
فى صوت الراوى : « **والواطى م الأصل لا تأمنه**
ولا تصاحبه » • المدعومة بالتجربة ذاتها « **يقدر**
بصحب ولو كان سبع شرقاوى » •

هكذا يسود المتلقين شعور بالهدوء الانفعالى
النسبى ، مما يتيح فرصة جيدة للفنان الشعبى
لأن يسرد القصة ، دون أن يمثل ذلك انقطاعا من
أى نوع بين مقدمة القصة وبيداتها • ففضلا عن
هذه التهيئة للمتلقين ، يوجد أكثر من ملمح
مشترك بين المقدمة والبيدات يمثل فى :

– « العلوم » فى الشطرة الثانية فى مقابل
« المدرسة » فى الشطرة الثامنة •

– « انكسر أخضر » فى الشطرة الخامسة فى
مقابل عصر أدهم الشرقاوى فى الشطرة التاسعة •

وسوف يظل تطور القصة مرتبطا ارتباطا كبيرا
بهذين الملمحين . فى إطار الإضافات الأخرى التى
يطلبها هذا التطور ، كالقوة ، والجمال ، والقدرة
على التشنج ••• إلخ • على ما سيتضح لنا بعد •
كما أن المقدمة المسكونة بالانكسار المبكر يبد
الصديق سوف تلتمع مع النهاية فى اتساق فنى ،
خليق بالتقدير ، يحقق الاستجابة العاطفية تجاه
القصة ، وبالكثافة الحادة التى سعى إليها الفنان
الشعبى منذ اللحظة الأولى • كما تحقق

التقريرية ، التى تتمتع بها بداية القصة فى
الشطرتين الثامنة والتاسعة ، مع المصادقية
التاريخية ، التى حرصت المقدمة على تأكيدها ،
توازنا حيويًا يقضى الى تصاعد حدة التوتر الهابط
من جديد • وبدون إرجاء تأتى الشطرة العاشرة
متساقطة تماما مع ، ومصريرة تماما عن ، هذا
الطرح ، وذلك بتأكيدهما على زوال الهم ، وإبتعائه
مرة أخرى بقتل عم أدهم الشرقاوى •

وبصورة طبيعية ، تتجاذب مع المرحلة العمرية
للبلبل ، يتصدر الحزن موقف الموت ، فيبكي أدهم
عمه فى البداية ، ثم يتفجر غضبيه ••• بعد استنفاد
الحزن – ليمحو فى داخله كل آثار هشاشة
الطفولة ، فينطلق الى « البلد » هائجا ، ويتكوين
كامل لرجل [شاب] يأخذ على عاتقه مسئولية
إعادة الكرامة المهذورة الى « عائلة » بأكملها •
فاذا كنا لا نعرف من النص هذا البلد ، الذى انطلق
إليه الأدهم ، الا بوصفه مكانا لحادث فى محافظة
الشرقية • أفلا يكون إذن لهذا التجهيل دلالة
خاصة ؟ ، أو لنقل شفرة يمكن ترجمتها بحرية
كافية الى أن هذا البلد يعنى مصر كلها •

إن النصوص القصصية الفنية الحياتية •
التي لها نصيب من الواقع ، تحرس دائما على
تعيين مكان الحادث بدقة • وفى نص « **متسوى**
الجرجاوى » ، مثلا ، يتم الحادث الأساس فى
أحدى الشقق العلوية بمبنى مواجه أو مجاور لمبنى
« **العطيشى** » بأسبوط ، وفى نص « **حسن ونعيمة** »
تتم الجريمة فى منزل « **أبو حنظل** » • والده
نعيمة ، بعزة « **النشبة** » بـ « **بنى مزرا** » ، وفى
نص « **أولاد جاد المولى** » يقع الحادث الرئيسى أمام
قرية « **الاقفاص** » بمرکز « **مقاعة** » ، وفى نص
« **زهرا** » يقع حادث الشبق المشنوم بساحة القرية
المسكونة « **دشواى** » ••• وهكذا • فإذا ما تقدمنا
قليلا فى النص وجدنا الشطرة (٢٤) تقول :
« **أهل البلد أغنيا والأيد طواى** » ، ولم يكن يضير
النوزن بشئ أن يقول الفنان الشعبى : « **أهل**
البلبل أغنيا والأيد طواى » ، بل أن هذا هو الذى
يبدو طبيعيا أكثر ومعتادا ، فيما يبدو قوله :
« **أهل البلد** » ••• غير طبيعى وغير معتاد ، الا أن
يفهم ذلك فى ضوء تضافر « **الجماعة** » مع
« **البلبل** » فى مشروعية نضاله وفعله •

وبداية يجب أن نوضح أن قتل أدهم الشرقاوى

الاعدام التي نجا منها في المرة الأولى ، ويعترض النص بذلك إلى ما ذكره فني .

المستوى الثالث : التهينة الطبيعية للوروب من السجن عن طريق تحطيم الزنزانة ، بحيث لا تبدو هذه العملية المخافة في المجال الذي لا يمكن تصديقه .

على صعيد المستوى الأول نلمس تعدد مواطن المتهمين وتهمهم ، حتى ليبدو لنا أن مصر ، في ذلك الحين ، لم يكن بها غير سجن واحد ، أو لربما كانت هي كلها سجنًا قد انتهكت فيه شروط الحياة الانسانية انتهاكًا مروعا . وعلى صعيد المستوى الثاني نلمس ثقة البطل بنفسه في سياق ترحاب بالخصم يمنع الحياة في ذات اللحظة التي يقع فيها من أعماله حكم الموت، ويتجدد الزمن في هذا السياق ، وكأنه يقفز فاه أمام نقر التجربة التي تجمع النقيضين معا ، وعندما يتحرك إلى أمام يكون ذلك بعبارة تقريرية « قام الخصم طق مات » ، ودونما تصوير للصراع النفسي تأتي الشرطة رقم (٤٤) مختصرة أجراه هذه التجربة الفريدة ، ومتجاوزة صراعاتها النفسية : « مكفّش موته قام فسحه بايديه » .

إن بناء التجربة هنا لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن فيها ، وإنما باختيار للتفاصيل التي تتحد مع بنيتها الأساسية ، وبالشكل الذي يدفع إلى تطورها دون أن يضير غناها الفني ، وفي هذا ما يساهم في التأكيد على صدق الواقعة في إطار القصة التي يجري الاعتقاد بأنها مأخوذة عن الواقع مباشرة .

أما على صعيد المستوى الثالث فنحن نلمس عنفوان القوة التي يتمتع بها البطل ، وكأنه هسيس سابق يجمي الضوء . وكما يكون ذلك بعد تكاثف عظيم للظلام حول البطل ، يتكاثف الظلام حوله مرة ثانية ، ويحكم عليه بالسجن في زنزانة ينفرد به . وهنا يقدم الفنان الشعبي قوة البطل بوصف جديد يبدو معه وكأنه بطل لكامل الأجسام : « الولد كان رفيع الوسط صبيحان من زانه .. والفهر من صلب والزندان كالزانه » - وهذا الوصف يتوسطه فعل البطل - الفعل

السابق ، والفعل اللاحق - أما يوحد بينهما بطريقة رائمة ، ويطور تفاصيل صورة القوة بلا أي

لاين القاتل يدخل في دائرة العرف الشعبي ، بينما لا يدخل قتل اثنين من المتجملين حوله في هذه الدائرة ، إذ أن قاعدة « قسوة الدم » ، المشروطة زمينيا في العرف الشعبي بمدة يوم واحد (يصبح فيه ما يقدر عليه الموتور من قتل رجال أو اغتصاب مال مباحا) ، مشروطة أيضا بحدود قرابية معينة ، هي حدود قرابة « العصب » ، أي القرابة المتسلسلة خلال خط الأب صعودا وهبوطا ، وهو ما يميز عنه في العرف البدوي بمصطلح « خمسة القاتل » ، أي الأب والجدة فصاعدا إلى الدرجة الخامسة (جد شجرة) ، والابن والأخ وابن الأخ وابن العم فبالإضافة إلى الدرجة الخامسة أيضا . وهب أن المتقولين كانا من القرابة العاصبة للقاتل ، وأن قتلهم تم في الفترة الزمنية المحددة لـ « قسوة الدم » ، وأن أهلهم قد أذعنوا لعرف الجماعة الشعبية ، أفلا يكون من غير المنطقي أن يتماطفوا مع أدمم إلى حد أن يشاركون أهله العمل على تخفيف العقوبة عنه من الإعدام إلى الحبس ١١٥

إن نفي المشاعر الفردية بهذه الصورة لا يستند على أي أساس ، ولا يجيزه إلا رؤية « البلد » في إطار أوسع بكثير من إطار قرية أو مدينة ، بعد التجاوب فيه مع فعل « البطولة » أمرا طبيعيا ، بصرف النظر عن قبول أهل المتقولين أو استنكارهم له ، وهو ما سوف يدعمه النص على أصعدة أخرى متعددة .

عند الحكم بالإعدام على « أدمم الشرفاوي » تبدو لحظة الخسران وقد وصلت إلى قمته . فيأتي تخفيف الحكم عليه مهيئا لحركة ثانية ، على صعيد أوسع من صعيد الحركة الأولى ، إذ يدخل « الأدمم » السجن ، وبعد تأكيد قوته بطريقة استعراضية يلتقي بقاتل عمه ، ومن سياق النص تبدو هذه الطريقة في استعراض القوة مقصودة تماما ، وهي تتحرك مؤدية دورا على عدة مستويات : -

المستوى الأول : انتزاع زعامة المسجونين ، على ما هو سائد في السجن حتى الآن ، ومن ثم إمكانية حصول الأدمم على اعتراضاتهم بجرائمهم ، بنية الوصول إلى قاتل عمه .

المستوى الثاني : عدم الجأء البطل إلى القتل العمد داخل السجن ، حتى لا يتعرض لعقوبة



والهروب إليها من القهر والكبت والقيود هو ،
ويشكل محدود ، رفض للحياة الخائنة من أجل
حياة كريمة وسط هذا المحل والجفاف .. وسط
الموت . وهكذا يصبح شرط الموت هو ذاته شرط
الحياة .. لا توسط بين أن تحيا كريما وبين أن
تموت ، فالحياة الكريمة وجود دائم ومستمر على
شفار السيف ، وحتى بعد أن ينفذ السيف إلى
القلب ، ويضرب الموت ضربته .

تجلى المصالقة بين ترحيب العرب بأدهم
الشرقاوى ، واعتباره « صاحب بيت » وبين ضرورة
رؤية البلد المجهول في النص ضمن إطار أوسع ،
وذلك في ظل تصور للتوحيد لا يدع البطل في
عزلة مطلقة عن الجماعة الشعبية من حيث هي
بادية وريف ، وفي الوقت نفسه يسوغ التقدم
في النص بدون تساؤلات ، من جهة المتلقي ، تؤثر
على وحدة النص وتراپطه ، إذ سوف ينتفى
بهذا التصور ، تفكيره في : كيف حصل أدهم
على ملابس الشرطة ؟ وكيف التفت الرجال حوله ؟
ومن هم هؤلاء الرجال ؟ .. الخ . والأهم من

تناقض .. أنها عملية تنام طبيعى من يده فعل
إلى ذروة فعل من نفس النوع ، تعبر عنه - دون
أى فاصل زمني - حركة تمتلئ بزخم القوة
والحيوية والرغبة في الحياة والتحدى ، تصورها
أريمة أفعال متوالية في شطرة واحدة (قام -
انثنى - انفرج - هد) ، ليضع الفنان الشعبي
بذلك : الحركة في مقابل الحياة ، مثلما وضع
السكون - سلفا - في مقابل الموت ، ولتلتحم
بذلك بنى المستويات الثلاثة التحاما بالغ الخفاء
والروعة ، ولينتقل النص إلى تجربة جديدة ، أو
قل إلى مستوى جديد من مستويات التجربة ،
حاملا في داخله جذور وعلاقات التجربة الأولى
وميسيس عضونها .

يهرب الأدهم من السجن ، وينهب إلى بعض
العرب في الصحراء ، فيحصلوا لقائه هناك ،
والقابلة بين السجن والصحراء مقابلة غنية ، لما
يعنيه السجن من قهر وكبت وقيود ، وما تعنيه
الصحراء من كبرياء وحرية وانطلاق . وفي الوقت
نفسه ، فإن الصحراء ليست غير محل وجفاف ،

ذلك ، أنه ضمن هذا التصور يتحول « أدهم الشرقاوى » الى بطل شعبي ، وتبدأ مرحلة أخرى فى النص ، هى : الوقوف فى وجه السلطة .

ان هذا التطور لم يحدث فجأة ، بل هو بالضبط تطور طبيعى للأحداث لا يمكن تجاهله . فأدهم الشرقاوى عندما يقتل ابن القاتل واثنين من رفاقه ، تسأله الحكومة [السلطة] لماذا فعلت هذا ؟ ولأى شيء فعلته ؟ ، فيجيبها متسائلا : « لما اتقتل عمى يا حكومه عملتى أيه ؟ !! » وهكذا تجيء اجابة الأدهم استفهامية مستنكرة . تدين السلطة وتتهمها بالتواطؤ فى الجريمة ، مع أنها قد حكمت بحبس القاتل .

وفى التحليل النهائي ، فإن هذا الاتهام يصدر عن مكونات فكرية ، شعبية ودينية ، ترى أن قتل القسائل ، وليس حبسه ، هو الجزء الأملئ . وحيثما تقضى التشريعات الموضوعية ، من قبل السلطة ، يحبس القاتل ، فهى إذن تتعارض مع هذا الفكر ، ولا تتجانس مع مكوناته . أنها تجيء من خارج الثقافة الشعبية مشكلة تهديدا مستمرا لكيانها . وفى مواجهة هذا التهديد - من صعيد التعارض بين قانون السلطة وعرف الجماعة ، يصبح الصراع بين الذين يخضعون للسلطة [الشعب] والذين يمارسونها [الطبقة المسيطرة] أمرا طبيعيا ، بل هو - فى جوهره - وعى بإبعاد هذا التعارض ، يتم تصميلا بمقاومته ، أى بمقاومة الطبقة المهيمنة التى تسعى الى فرض ايدولوجيتها وترسيخها عن طريق القوة .

وفى مواجهة هذه الطبقة ، بأجهزها القمعية ، لا يملك الفنان الشعبى إلا أن يزود بطله ببعض الخصائص التى يعشقها المزاج الشعبى ، وفى الوقت نفسه تكافئ جانبي الصراع ، وتسائر الصورة المألوفة للبطل فى تراثنا الملحمى ، فيجعل من أدهم الشرقاوى صاحب حيلة ، وذلك الى جانب قوته وشجاعته ومضاء عزيمته .

يحتال الأدهم للحصول على السلاح - اللازم لعملية المقاومة - من مناوليه ، فيرتدى لذلك ملابس عسكرية - برتبة حكمدار شرطة ، أى : مدير مديرية الأمن الآن ، ويتوجسه الى مركز « إيتاى البارود » ، حيث يطلب من مأمور المركز جمع السلاح من الخفراء والجنود ، وتسليمه له ،

لأن سلاحا غيره سوف يأتيه فى القيد ، مع الاخطار القاضى بصليبة الجمع . ولا ينسى الفنان الشعبى ، فوق تفصيلا الاخطار هذه ، أن يذكر تفصيلا دقيقة أخرى هى توقيع الأدهم على استسلامه للسلاح . وتفصيلا التوقيع هذه وإن كانت تقلنا على أن ملحق التعليم ، الذى تلقاه أدهم فى المدرسة ، لا يزال ماثلا فى بناء التجربة ، إلا أن ذكر تفصيلات من هذا النوع يوقفنا على حقيقة أخرى أكثر أهمية ، هى : أن عنصر الحيلة فى أى عمل ابداعى لابد وأن يتمتع ببناء منطقي حتى لا يفقد قيمته الفنية . وفى هذا ما يؤدي الى اهتزاز العمل الفنى ، وعدم تمتعه بالمصادقية . فإذا كان العمل الفنى يحرص ، منذ البداية ، على تأكيد مصداقيته ، فإن التفاصيل التى من شأنها أن تدعم البناء المنطقي لنصر الحيلة فيه تصبح عندئذ تفاصيل ضرورية ، لأن الأمر لا يتعلق بحياة البطل على مستوى الواقعة الفنية لحسب ، وإنما بحياته أيضا على مستوى الواقع الفعلى . زد على ذلك أن انطلاء حيلة مهترزة منطقيا على خصم فى واقعة فنية بطولية يطمئن فى هذه البطولة ، لأن معنى ذلك أن البطل يتعامل مع خصم غلب ، وكل ما يحززه ضده من انتصارات إنما يعود ، فى واقع الأمر ، الى هذا الغلب ، والخصم فى هذه الواقعة الفنية ، على الرغم من قوته ، لا يحقق انتصاره عن طريق هذه القوة ، وإنما يحققها عن طريق آخر ، رغم خسسته ، يتم عن ذكاء ، واهتزاز الحيلة منطقيا وانطلاقا على خصم هذا شأنه لا يطمئن فى بطولة أدهم الشرقاوى لحسب ، بل ويطمئن كذلك مصداقية العمل الفنى فى الصميم ، وبذلك يفقد أهم عوامل تجاوب المتلقيين معه .

يعتمد عنصر الحيلة فى النص على قاعدة تجسد ، من جهة ، طبيعة العلاقة بين أعضاء الطبقة المسيطرة ، وذلك من خلال واجهتها الرسمية [الشرطة] ومن جهة ثانية تجسد وعى الجماعة بطبيعة هذه العلاقة . وهى علاقة ضاغطة من أعلى الى أسفل ، ومستجيبة من أسفل الى أعلى . وبهذه الدرجة التى لا يمكن أن تقدم للخيال الشعبى حيلة أفضل من تلك التى تعتمد آليات هذه العلاقة . ولذلك يرتدى أدهم الشرقاوى بزة عسكرية برتبة أعلى من الرتبة التى قرر التعامل معها « ليس حكمدار وراج على إيتاى البارود هذه » غفر وعسكر ، ومأمورهم كمان هذه .

وتقف هنا ، ولو قليلا ، أمام هذه الحيلة اللفظية ، التي يخضع بها أدهم رجال السلطة ، ويسخر منهم على مستوى آخر غير مستوى التنكر . فلهذه الحيلة اعتباراتها الهامة التي ترتبط بالمتكلم (الأدهم) ، والتي ترتبط بالمخاطب (رجال الشرطة) ، والتي ترتبط بالموقف (السياق الذي ترد فيه) ، والتي ترتبط بطبيعة صياغة الحيلة ذاتها (تركيب الجملة) ، وكأننا تكمن في صميم جوهرها كل المعاني المتأصلة في النص ، أو بالأحرى نوع وطبيعة العلاقات القائمة في تلك الفترة بين الشعب وحكامه .

ولا يتسع المقام هنا لتعقب كل هذه المستويات بالتحليل ، ولكن حسينا أن نعرض عليها ونحن نتعرض لطبيعة صياغة الحيلة ، وبذلك يمكن للقارئ تمثل المعاني التي تفيض منها .

من الواضح أن تركيب كلمات كل شطرة من الشطرات الثلاث المذكورة يستمد عن تركيبها العادي في الخطاب اليومي ، فالتركيب العادي يفترض فيه أنه لا يحتل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل على المخاطب . ووفقا لهذا الافتراض فإن التركيب العادي للشطرة الأولى ، مثلا ، ينبغي أن يكون على النحو التالي : « أجيب لدهم منين وأنا الأدهم » .

بيد أنه من الناحية الفنية يلزم ، لأحداث نوع من التناسب بين رد رجال الشرطة على الفعاة بأنهم يبحثون عن الأدهم ، أن تخبرهم الفعاة بأنهم الأدهم . وهذا السياق هو سياق يفيد التعريف ، إذ ليس فيه شيء أكثر من إخبار الأدهم عن نفسه ، والأدهم لا ينوي بالقطع أن يخبر عن نفسه ، وإنما ينوي السخرية من السلطة ، ولذلك يعمد إلى إضاعة معنى الإخبار عن نفسه ، أي إضاعة معنى التعريف ، عن طريق الالتفات من تكلم إلى عيبة ، لتعديل فكر المخاطب (رجال الشرطة) بخلاف ما تبادر إلى ذهنه ، فيأتي بجملة فعلية : « أجيب - فعل وفاعل مستتر تقديره المتكلم ، والهاء - ضمير القاطب - مفعول به » ، وفي الشطرة الثانية يلحق ضمير الغائب بحرف التوكيد اسما له ، ويقدم الفصل والفاعل (سمعت) لآشارة الانتباه ، وفي الشطرة الثالثة يفعل مثلما فعل في الشطرة الأولى ، وإن كان

ولم يخلل هذه الرهبة يطلب الأدهم ، بصفته مديرا لمديرية الأمن ، من مأمور المركز أن يسلمه السلاح الذي عنده ، لأن سلاحا غيره سوف يأتيه في الفد . ومثل هذا الإجراء لا يتم بغير إخطار مسبق من الجهة الأعلى [المديرية] ، ولو أن الأدهم نسي هذه المسألة ، ولم يخبر المأمور أن الإخطار سيأتي له مع السلاح الجديد لا تكشف أمره ، وانتهى الموقف بكارثة . كما أن توقيع الأدهم باستلامه للسلاح مسألة رسمية هي الأخرى ، وإغفال هذا التوقيع أو نسيانه يؤدي إلى نفس الكارثة . وتأتي كلمة « مختار » تأكيدا على أن هذا التوقيع قد تم من قبل الأدهم ، دون طلب من أحد ، وهو ما يتناسب مع طبيعة الموقف ، ومع حرص أدهم على انتهاج السلوك الرسمي حتى النهاية ، كي يضرب ضربته بنجاح .

إذن فهذه التفاصيل ، التي تبدو لنا صغيرة ، هي تفاصيل ضرورية ، وأيا كانت الكثافة التي يتمتع بها العمل الفني ، في يناهه مستوى التجربة التي تتضمن حيلة ما ، لا يمكنه تجاهل هذه التفاصيل ، والعناية فقط بالنتائج النهائية .

يجعل أدهم على السلاح ، ويقوم بتوزيعه على رجاله مشفوعا بحكمة غالبية : « راجل بلا سلاح في يوم الجدي خيساره يروح ببلاش » . . . هكذا يتضح عزم الأدهم على مقاومة السلطة ، وبالفعل يرسل إلى « الحكومة » ويملئها بذلك ، فترسل أروطة من العسكر للقضاء عليه ، وينتصر الأدهم على هذه الأروطة ، ولا يكتفى بهذا النصر ، وإنما يرسل إلى « الحكومة » مرة ثانية للقائه في بيته . ومع محاصرة البيت ، وتفرد الأدهم في مواجهة كثرة لا قبل له بها ، يظهر عنصر الحيلة من جديد ، فيتفكر الأدهم في ذى فتاة بارعة الحس ، تكشف عن بعض ملامحتها ، وتحمل شمعة تضيء بها للشرطة زوايا البيت ، سائلة إياهم عما يبحثون عنه ، فيخبرونها بأنهم يبحثون عن الأدهم ، وهنا تجيئهم :

أنا لدهم يا حكومه واجيبه منين

دنا لدهم يا حكومه سمعت انه جامع من الرجال
الفين

دنا لدهم بدى أشوفه يا حكومه ولو يقلعولى
من عيونى عين

وحيث كان ، ولا يزال ، عسكري الشرطة يجسد سلوكا مناقضا للقيم الاجتماعية ، فإن الفنان الشعبي يمزج بين مستوى السرد التقليدي المباشر ومستوى التقرير الفني المجنول بالتجربة ، لتنتج النصيحة التي يقدمها في الشرطة رقم (٩٤) : « وإن كان دراعك عسكري أقطعه وأرميه » في اتجاهين : اتجاه الموقف القصصي ٠٠ اتجاه المتلقين ، وبدرجة من الانحسام الضموي بين الاتجاهين تسمح لكل منهما أن يشع من خلال الآخر .

يستمر النص في التنامي ، ويتوجه بدران الى الأدهم في مكانه بالجيل ، ويغيره بأنه أحضر له طعام الإفطار ونسى أن يحضر له طعام العشاء . هنا ينبض قلب البطل بحس الخطر ، ويهجم بصورة الموت الكامن في نسيان طعام العشاء ، وفي سياق الصورة الغنائية ، التي تغطي على حديث الصديق الخائن مع البطل بقصد خداعه وتمحيته عن الموت المترص به ، تنطلق الرصاصات واحدة اثر أخرى ، في مشهد مأسوي تفصيل متصاعد يستنزف شتى ضروب المشاعر عند المتلقين بتصويره مقتل البطل ، ولينتهي هذا الموقف المأساوي بولم أدهم لنفسه ، بطريقة غير مباشرة ، على صيغة وصفية موجهة لخلق ما ، ومدعومة بالتجربة الفعلية واليقين الصادق : « لو بحت بالسر متلومشي حدا بديك » . هنا ينتهي النص نهاية مغلقة لا تسمح بأية إضافات ذات يال ، فيتدخل الراوي ليخلص الموقف في جملة قصيرة : « ٠٠٠٠ صحبه وعداه غدروه » ، هاتفا للمرة الثانية ، وبهراة : « ومئين أجيب ناس لعنة الكلام يتلوه » .

يسبق ذلك بحسار ومجرور ، ومضاف ومضاف اليه . وبذلك تنوع السياقات ، وتشكل على المخاطب ، إذ يدخل بذلك سياق التعريف في التنكير ، وتستتر تبة الالغاز والتعمية وراء هذه الانساق المتألفة من الصياغة لتجلب تبة السخرية من السلطة ، وبالصورة التي لا تخرج الأدهم عن الذكاء والصدق ٠٠ وهكذا تكتمل صورته كبطل على ما هو البطل في الفكر الشعبي حيث يتمتع بالشجاعة ، والقوة ، والجمال ، والذكاء ، والدعابة ، والاحتياال .

وتكتمل سخرية الأدهم من السلطة عندما يتنكر في زي « خواجه » ، يلتقي بالشرطة ، من طريق آخر ، دون أي فاصل زمني ، ويخدهم مرة ثانية ، وبالطريقة نفسها . ويظهر هنا أيضا ملمح التعليم ، الذي تلقاه أدهم في المدرسة ، فيكلم الشرطة بأكثر من لغة ٠٠ بكل اللغات ٠٠ انها المبالغة التي لا يمكن استنكارها بعد كل تلك الانجازات البطولية التي قام بها .

وفي قمة الاعتزاز الجياي الشعبي بالبطل ، تبرز عبارة استمدعاء اللدامة من جديد ، حاملة معها نذير الموت ، ومشحونة بنفس الشحنة من الاسي ، لترتبط بين مقفلة النص وبداية النهاية المؤسفة للبطل على يد صديقه « بدران » ، موضع ثقته ، ومستودع أسراره .

وقد كان بدران هذا ، على ما يذكر النص ، يعمل جنديا بالشرطة ، ويبدو أنه كان يذهب بطعام الإفطار والعشاء معا الى الأدهم كل يوم ، كما توحى بذلك صياغة الشرطة رقم (٦٩) : « أنا جيت لك الفطار وتسييت أجيب لك العشاء » .

الهوامش

- (١٦) طاري : ثاري .
(١٧) حاجج : حاجج . عدوني : احسبوني من الآن على الرجال .
(١٨) دلوني : ارشدوني ، فسحه : مزقه ادريا .
(١٩) ملمويع : متجميع .
(٢٠) الايد طوالي : أي قاورة على أن تطول أكثر من للال الذي تملكه . واستعمال اللسان الشعبي لليد مفردة يعنى أن أهل البلد كانوا يدا واحدة في هذا الأمر .
(٢١) يسارعتي : يسارعني .
(٢٢) ولا يال : وليس على يال شيئا مما فعلت .

- (١) لعنة : لعني .
(٢) تكين : كني .
(٣) صحبه : صاحبه .
(٤) تلتطاشر : ثلاثة عشر .
(٥) تملطاشر : ثمانية عشر .
(٦) خير : موت .
(٧) غويط - عميق . صه : غطاء وشمله .
(٨) يميظ : يبيكي .
(٩) اقتتل : قتل .
(١٠) ولا شرع : ولا قانون .

(٨٢) يقلعوا لي : يخلعوا لي *
(٨٣) اليندر : البلد الكبير (المركز) ، وإيضا يطلق
على قسم الشرطة *

(٩٠) عيالي : العيال كل ما يعولهم الرجل *
(٩١) ما يوقش : لا يوقع به *
(٩٦) آومياشي : رتبة تملو رتبة العسكرية مباشرة *
(٩٩) المشا : طعام المشاء *
(١٠١) صندس : من الهندس : مشلق : أين الحق *
المشا : وقت أذان المشاء *

(١٠٥) واليندقة بنشان : واليندقية مزودة بألة للتنشيد *
(١٠٦) نيشان : توط أو وسام *
(١٠٧) وحشاه : وقطعته جدا *
(١٠٨) وحشاه : وأمعاؤه *
(١٠٩) لنفال : الأندال : وتزهر : تبعله عزيزا *
(١١٣) يزه : تديه *
(١١٣) طرح وشيشان : من أفضية الرأس والوجه عند
للرأة *

(١١٥) لميت : جمعت *
(١١٦) ضلام : ظلام *
(١١٩) ولا نهميش : لم تهمي *
(١٢١) بديك - بديك *
(١٢٢) بديك : ميمدك *
(١٢٣) حلك : مكانك - بديك : بديك وشر بديك *
(١٢٤) اداه : أخطاه أو أدى إليه *
(١٢٥) ويروج لصاحبه السر : أي تعود الروح إلى

خالقها *

(١٢٧) متلوشى حدا : لا تلم أحدا *
(١٢٨) أدى : هذا هو * صحبه وعداء : صاحبه وأعداءه *
(١٢٩) ومنين : ومن أين * أجيب : أجيبه ب *

(٢٣) مرات : امرأة *
(٢٤) ولا خالي : لست خاليا من الهم لا أصابني من

هلم *

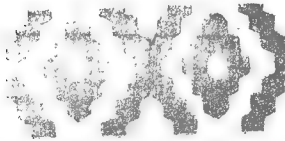
(٤١) أزيك : استحيك *
(٤٢) سندس : نوع خضر من الحرير *
(٤٣) للظهير : للظهور *
(٤٤) مكشوش : لم يكله *
(٤٨) صبحان : صبحان *
(٤٩) والظهير : والظهور * كازازته : مثل الزان ، وهو

لوع

(٥٠) انتني : انتني - الفرد : استقام *
(٥١) حيطانها : حوائطها * حاشه : معمه *
(٥٥) غفر : خفراء *
(٥٦) واخطار : أي اخطار باستلامه للسلاح *
(٥٧) ولا خلاش : لم يبق على شيء منه *
(٥٨) مختار : يا اختياره *
(٥٩) ووعاما : ونصحا *

(٦٠) كان متكويوعاما : كل واحد منكم يميها *
(٦١) يروج يبلش : يموت بلا عقابيل * بمت : أرسل *
(٦٤) وهارمالك : سأنتبه لك في هذه المرة *
(٦٥) أروطة : فرقة من السكر *
(٦٦) بالميت : على أقل تقدير *
(٦٩) دول : هؤلاء *

(٧٠) ولي : هرب *
(٧١) بمت : أرسل *
(٧٤) صور : سور *
(٧٥) صبحان : صبحان *
(٧٦) مقور : مكشوف الصدر لليلة *
(٧٨) يتدوروا على أيه : عن أي شيء يتحدثون *
(٨٠) منين : من أين *



الفنون البدائية

تأليف: ليونارد آدم

ترجمة: صفاء خميس شحانه

يقال أن عدم استخدام بعض الحيل الجمالية مثل المنظور تجعل حتى أرقى الفنون البدائية مستوى تبدو اما غريبة وغير مألوفة لنا ، أو على قدر من الرثابة .
وإن انطبق هذا على بعض الفنون البدائية، فالأمر ليس كذلك بالنسبة لها جميعا .
فالأفضل أن نتجنب التعميمات إذا ما تعلق الأمر بأنماط متنوعة ومختلفة تماما من الفنون .

صعوبة في فهمها ، وهذا النوع من الفن التخطيطي يذكرنا بفنون اليوم من حيث البساطة والوضوح وعدم التعقيد ، وبالتالي فنحن ننظر الى هذه الأعمال على أنها بسيطة و « بدائية » ، ولكن بشيء من التقدير والاحساس بقيمتها



شكل (١)

وبالمثل لا يمكن أن يكون الاعتماد أو التحول عن الواقع في الفن صفة مميزة للفن البدائي فقط لأننا نجد هذا الاتجاه في فنون الحضارات المتقدمة أيضا . وعدم استخدام المنظور يخلق هذا الاتجاه والذي نجده في الفن المصري القديم والبيزنطي والقوطي ، وهو واضح أيضا في النسب المشوائية وغير مدروسة للأطراف في التماثيل الأثريّة وفي أعمال الفنان الإيطالي بوتيتشيلي Botticelli [نحات ومصور إيطالي عاش في الفترة ما بين (١٤٤٤ - ١٥١٠)] . ومن ناحية أخرى فقد وجدت في فنون الحقبة الثانية من العصر الحجري القديم وفي فنون قبائل البوشمان بجنوب أفريقيا محاولات متميزة للتصغير في الخطوط بهدف إبراز الصورة للعين ، الى جانب تدخّل الألوان، واستخدام المنظور الطولي أو الضمني وكذلك التظليل في الألوان . (شكل ١)

ومع هذا نجد أن بعض الفنون البدائية قد حققت أعلى مستوى من حيث التصوير الواقعي فنجد مثلا فنون البوشمان التصويرية ورسوماتهم صمدى كبيرا لدينا وتروق لنا حيث لا نجد

الجمالية ، وليس من المفروض أن تتناول هذه الأعمال بأى من الرؤى الجديدة أو الغير معتادة فى الفن لأن الفنان البدائي فى النهاية - مثله فى ذلك مثل الفنان الأوروبى - يستلهم أعماله من الحياة .

رغم أن نسبة كبيرة من الفن البدائي كانت نتاج الذاكرة ، وأن أشكال الآلهة والشياطين والمخلوقات الخيالية هى نتاجات خيال الفنان - مع بعض التفاصيل التى من الممكن أن تكون قد نقلت من أشكال حقيقية - رغم هذا نجد أعمالا فنية لا حصر لها وخاصة الأعمال النحتية الموجودة فى أفريقيا وأمريكا وبحار الجنوب (محيطات نصف الكرة الأرضية الجنوبي) - تتسم بالواقعية وذات شخصية مميزة الى حد نقيض مما أن فنانيها قد لجأوا الى الطبيعة بالفعل عند ابتكارها . وفوق كل هذا لابد أن نحاذى المكسيك القديمة ويورو والذين كانوا بالطبع يعيدون عن البدائية فعلا وتعد أعمالهم تحفا فى فن التصوير - لابد أنهم كانوا يلجأون مباشرة الى الطبيعة .

وربما أمكننا أن نطلق على هذا النوع «الواقعية الفكرية أو العقلية» «Intellectual realism» كنقيض «للاواقعية البصرية» «الخالصة» . ويبلغ هذا النوع من الواقعية أقصى درجات تطوره فى رسومات « أشعة اكس » فى استراليا وميلانيزيا والمناطق الساحلية فى كولومبيا البريطانية ، وجنوب الاسكا . (أشكال ٢ ، ٣ ، ٤)



(١) رسم بالرصاص يمثل سمكة من نيوزيلندا :

A : رأس B : زعنفة الظهر
C : زعنفة بطنية D : زعنفة الذيل
E : الحراشيف F : العمود الفقري
والعظام
H : الأضلاع G : لحم يصلح للطعام



(ب) رسم بالرصاص يمثل حوت أبيض .



(ج) جزء من تصوير جدارى يمثل ذئبا يلتهم السان .
شكل (٢) ١ ، ب ، ج

وفى أفريقيا لاشك أن تلك التماثيل البرونزية الموجودة بمدينة إيف Ilé يغرب نجيريا وهى عبارة عن رؤوس متوجة قد نقلت بالفعل من نماذج حقيقية وموجودة فى الحياة رغم أن هذا المستوى الرفيع وغير العادى فى النحت ربما يكون نتيجة لتأثير أجنبي على هذه المنطقة .

إن اصطلاحات «الفسن» «الواقعى» ، أو «الطبيعى» عادة ما تطلق على عمل منقول عن الطبيعة ، ونعده على هذا الأساس عملا صادقا أو واقعا .

ولكن على الرغم من وضوح معنى «الواقعية» أو «الطبيعية» بشكل كبير فى فن النحت ، إلا أن هذا المعنى يصبح مبهما إذا ما طبقناه على الفنون التصويرية . فإذا ما تكلمنا عن لوحة «واقعية» ، فإننا نعى أنها حقيقية أو صادقة بالنسبة لانطباعنا البصرى عن الموضوع الذى تصويره إذا ما تأملناه فى لحظة معينة ومن زاوية معينة .

ولكن معنى «الواقعية» ، أو «الطبيعية» يختلف عندما يصور الفنان كل التفاصيل



جداوية أثرية تصور الحيتان القائلة وحيوانات أخرى وأساطير خرافية ورجال - يتم التمييز بينها جميعا عن طريق الفخاريات أو الضلوع التي تتضمنها .

ويمثل هذا الأسلوب من التصوير - بظواهره المفصلة في الأشكال المصورة - نموذجاً للفن التصويري في شمال غرب أمريكا .

وينحصر وجود هذا الأسلوب البصري الغريب على بعض المناطق في المحيط الهادئ ، ويفترض أن يكون مؤشراً لوجود تأثير غربي على هذه المناطق منذ زمن بعيد .

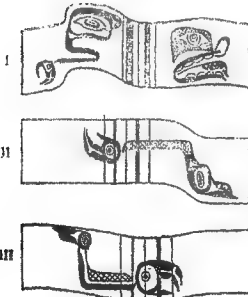
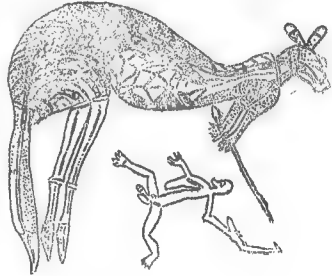
ولا يمكن أن ندعي أن هذه النوعية من « الواقعية الفكرية » ساذجة أو بسيطة ، فهي في الحقيقة بدائية رفيعة المستوى .

والتأكيد على بعض الملامح في الشيء المصور غالباً ما يصرف النظر عن ملامح أخرى ، فنبتهج بهذا تدرجياً عن التصوير الواقعي وينتهي الأمر باستبداله بالرمزية حيث تكفي بعض السمات المميزة للموضوع المصور لتوصيل الفكرة المقصودة منه ، أو ربما يوضع هذا التصوير (الواقعي) في قالب أو أسلوب خاص يتحول به إلى مجرد اشارات أو رموز تقليدية ، حتى أننا نجد هذا الأسلوب في مرحلة متطورة له قد جعل من مخلب وجناح رمزاً للغراب الأسود (شكل ٥) .

نموذج من رسومات « أشعة اكس » يمثل أوزة قزمة على اليمين من الصورة ثم سمكة البرمودا .

على اليسار : كلان مرسوم بطريقة الاستنسل .
والتصميم ككل منفذ على لحاء الشجر .

وسم على لحاء الشجر يمثل أحد المواطنين الأستراليين من قبيلة الكاكادو Kakadu وهو يصوب حريته نحو الكنغر (المقاطعة الشمالية بأستراليا) .



تجد الفنان في هذه النماذج يصور كل أجزاء الجسم متضمنة العمود الفقري والضلوع والأعضاء الداخلية حيث يعتبر هذه العناصر بنفس أهمية الملامح الخارجية المميزة للإنسان . وكثيراً ما يكون هذا الأسلوب اهتماماً تقنياً من جانب الفنان ببعض التفاصيل ، أكثر منه تساؤلاً جمالياً للموضوع . فمثلاً نجد في شكل ٢ النموذج الأول نوعاً من التأكيد على لحم السمكة في تصوير الفنان لها ، حيث يراه صالحاً للطعام .

وفي شمال غرب أمريكا توجد رسومات

الزخرفية ترمز الى الأشياء المادية التي تأخذ هي
رسمها مثل الحيوانات أو النباتات وغيرها •

والعلاقة بين الشكل ومعناه الرمزي تأخذ
اتجاهين : فتكون إما تبسيطاً متعمداً للرسم
المنقول من الطبيعة representative design
كما في شمال غرب أمريكا ، أو أن تكون هذه
العلاقة مكملة حيث يلاحظ الفنان التشابهات
العرضية بين الشكل الهندسي وترجمته في
الواقع أو (الواقع الذي يوجد عليه) •

ومن بين التصميمات الزخرفية للقبائل
الهندية في أعالي نهر الزينجو Xingu
في ماتوجروسو Mutto Grosso
في وسط البرازيل يشيع شكلان فريدان :
(شكل ٦) •

mereshu (ب)

uluri (ا)



شكل (٦)

من التصميمات الزخرفية الشائعة في وسط
البرازيل •

ويمثل الشكل الأول مثلثاً بسيطاً أسود
متساوي الأضلاع ويطلق على هذا الشكل uluri
ويمثل الشكل الثاني متوازي أضلاع يحتوي كل
من زواياه الأربع على مثلث صغير ، ونطلق على
هذا الشكل mereshu وهو اسم
لسمكة مربعة الشكل تقريباً مثل سمكة البلايس
Plaice ، وتمثل الأربعة مثلثات في
الزوايا : الرأس ، وزعفة الظهر ، وزعفة الذيل ،
وزعفة البطن •

ويطلق اسم Uluri نفسه على الرداء
الأولاد لنبهة هذه القبيلة والذي يعتبر في واقع
الأمر وقاية مسحية من الحشرات أكثر منه رداء ،

(I) تصميم لدب البحر : يمثل الجزء الأسير
من التصميم المفصل الخلفي لدب مع أحد
مخالبه وقد استخدمت العين كزخرفة
تشير الى هذين المصنوعين وتشير الزعفة
على اليمين من الجزء الأسير الى أن هذا
تصوير لحيوان بحري •

(II) تصميم للغراب الأسود : ويمثله مغلب
في اليسار وجناب في اليمين وتقوم
الزخارف التي تأخذ شكل العين مقام
المفاصل في الغراب •

(III) غراب أسود آخر : نرى من اليسار
جناحا ومن اليمين مغلباً وتمثل الزخرفة
التي تربط بين الاثنين الجسم والريش •
ولكننا هنا نكون قد ابتعدنا بالفعل عن مجال
الفن « الواقعي » وبدأنا نتعامل مع الرمز
التجريدي ، أو التقليدي •

وقد تنوعت الرسومات الهندسية والنقوشات
في المنسوجات والسلال إلى حد كبير على الرغم
من تكرار وجود بعض هذه الأشكال - مثل
الفرائط المتعرجة ، والمثلثات ، والنقوشات
الشبكية Frets وأشكال مختلفة من
الزخارف التي تأخذ شكل الصليب - تنوعت بين
شعوب تختلف تماماً عن بعضها البعض • وتعد
هذه الأشكال في الواقع أشكالاً عالمية لا تشير
بالضرورة إلى أية علاقة تاريخية بين الفنون التي
تظهر فيها • فحين نجد مثلاً نموذجاً لأربعة
مربعات متداخلة بطريقة النسيج الشبكي
Four-Square Frets في اليونان القديمة
والصين ، وكذلك عند هنود أمريكا الجنوبية
وشعوب ميلانيزيا وشعوب البانتو في جنوب
أفريقيا ، وشعوب أفريقية أخرى • ومع هذا فإن
ادماج الفنان للأشكال الزخرفية التي يستخدمها
بشكل معين - مهما كانت الوحدات الفردية في
هذه الأشكال مشتركة بين شعوب أخرى - من
شأنه أن يخلق أسلوباً خاصاً يضيء لونا محلياً
على الشيء المزخرف ويجعل من الممكن أن تنسبه
إلى شعب بعينه ، بل في الأغلب إلى فترة تاريخية
بعينها •

ولهذا الأمر أهمية خاصة في دراسة الفن
بشكل عام وليس الفن البدائي فقط •

ومن المفترض في كثير من الأحوال أن الأشكال

التحت على الهام الفنان ، ولناخذ مثلا على ذلك من حضارة رقيقة المستوى مثل الحضارة الصينية والتي لها ذوق خاص في استخدام الحجارة الجمادة ذات الألوان المختلفة مثل (الشبب والعقيق ، والمقيق الأبيض، والمرو الوردي اللون ، وغيرها) . فغالبا ما يأخذون الحجر بالشكل الذي يوجد عليه في الطبيعة وبنفس لونه ولا يحولونه بأسلوب غاية في المهارة الى أوان وأشكال تحتية .

فإذا ما ظهر مثلا عرق أحمر اللون بداخل قطعة من حجر الشبب الأبيض ، يقوم النحات بعمل آنية بيضاء يطوقها هذا العرق الأحمر فيتحول بهذا الى غصن من أغصان الكرز ، وبالمثل يمكن أن يستلهم الفنان من خلال عرق آخر أخضر اللون تصورا لضفدع أو سحلية .

ومن الأفضل أن نتجنب وضع القواعد العامة اذا ما تعلق الأمر بالتأثيرات التي توحىها الأشكال التقنية . فنحن نجد مثلا عند هنود جيانا

Guiana في شمال شرق أمريكا الجنوبية نفس النمط من أعمال السلال المصفرة التي نجده في أجزاء أخرى من أمريكا الجنوبية ، ولكننا هنا نجد أن الشرائط ذات الألوان القاتنة والفاتحة قد نظمت بشكل مدروس ومقصود لكي تصور في النهاية أشكالا لحيوانات (عادة ما تكون النمرور الأمريكية الاستوائية والتمارين) ، وبهذا لم يعد الأمر مجرد مسألة التأثيرات التي تظهرها التقنيات المختلفة بمحض الصدفة والتفسيرات التي تتبع هذه التأثيرات .

« والاحساس بالقيمة الفنية للزخرفة لا يقتصر على الانسان فقط حيث نجد العديد من الطيور التي تزين أعشاشها بأشياء براقة مثل الأصدف والورق والعظام التي تحولت الى اللون الأبيض بفعل الشمس والملائق الفضية وبعض العناصر الأخرى الغير مطلوبة في عملية بناء العش . ولا يعد توثيف الزخرفة أو تصنيها على أنها احده الفنون الجريئة نتاجا لأية عملية عقلية (١) . وبالمثل ربما يكون الانسان قد تأثر في مرحلة مبكرة وغير متقدمة في حضارته بجمال الطبيعة بالحالة التي وجد عليها قبل أن يبدا في

وهو عبارة عن قطعة من زعف النخل تطوى على هيئة مثلث متساوي الأضلاع وتنتهى بشرط يستخدم كغطاء للجزء الأسفل من الجسم، ويوصل برباط يستخدم كمزام .

وقد أوضح البروفيسور ماكس شميدت Max Schmidt (من المتحف الاثنوجرافي ببرلين) ان هذين الشكلين (Uluri Mureshu) يظهران بشكل عرضي في أعمال السلال المصفرة والتي تمد الحرفة الرئيسية بين قبائل الزينجو وتظهر بشكل خاص في استخدام شرائط من زعف النخل بالأوان فاتحة وقامتة تتقاطع مع بعضها في تشكيلات متنوعة . ويتضح بهذا أن تلك الأشكال قد أخذت هذه الأسماء بعد أن ظهرت العلاقة بينها وبين الأشكال التي تشبهها في الواقع . وهذه الطريقة غالبا ما أدى أسلوب الحرفيين الخاص الى تطوير الأشكال الرمزية وبعض الأساليب الزخرفية .

ويمكن أن تستدعي التشابهات بين التصميم وشبيهه في الواقع ، - والتي تظهر بشكل عرضي أثناء العمل - بعض الترابطات لدى الفنان ذي الحس المرفه فتحفره اما لأن يأخذ هذا الشيء الموجود في الطبيعة ببساطة كنموذج يقوم بتصويره بالحالة التي أوجدته الطبيعة عليها ، أو أن يتناولوه بشيء من التطوير والإضافة فيصيح بهذا أكثر تكاملا واقترابا من شيء يوجد بالفعل في الطبيعة .

ويقال أنه ربما كانت أشكال الطبيعة الغريبة - مثل أشكال الحجارة الغريبة في تكوينها ، أو تنوعات الجبال - قد ألهمت فنانى العصر الحجري الأوائل . وقد رأيت لدى أحد جامعى الأشياء الأثرية فى لندن حجرا على هيئة رأس ثور ، طوله حوالى ٢١ بوصة وقده رأى أنها نموذج للنحت البدائى ، وقد كان هذا الحجر بالفعل يشبه الى حد كبير رأس الثور ، ولكن بشيء من امان النظر وجعلتها مجرد تشكيل من فعل الطبيعة ولم يكن هذا التشابه الا عرضيا صرفا .

ويؤثر شكل ولون الخاصة المستخدمة فى

لا نتوقع مثلاً أن يكون تأثير تمثال أثيم لأحد الأفارقة القدماء أو لأحد الآلهة والذي خلق في ظروف اضاءة معينة خاصة بالبيئة الإفريقية وصمم بحيث يرى دائماً من خلال عتامة الضريح أو المعبد الذي وضع فيه - لا نتوقع أن يظل هذا التأثير هو نفسه إذا ما نقلنا التمثال من بين العناصر المحيطة به في الأصل ووضعناه في إطار زجاجي في حجرة أورييسه مثلاً لأن هذا سوف يخلق تأثيرات أخرى مختلفة من خلال الضوء والظلال - ربما كانت على نفس القدر من جاذبية الوضع الموجود عليه أصلاً - ولكنها في النهاية تأثيرات مصطنعة ونجدها تضيف إلى التمثال لمحة أجنبية أو غريبة عنه .

إنتاج أشكال فنية خاصة به هو ، أو قبل أن يقلد الخطوط والأشكال التي يراها في البيئة الطبيعية المحيطة به ، وهناك تقدير واضح من جانب بعض الشعوب البدائية اليوم لعناصر الطبيعة الجميلة ، فنجد مثلاً بعض القبائل في ميلانيزيا تحاول تصوير ظواهر طبيعية مثل قوس قزح ولعان البحر في فنونها الزخرفية ولا يتم هذا من خلال أسلوب واقعي وإنما من خلال زخارف رمزية .

ولكي يكتمل تقييمنا للعمل الفني لابد أن نراه في إطار البيئة التي خلق ليرى فيها . وينطبق هذا بشكل خاص على الفن البدائي بسبب خلفيته الثقافية المميزة والغريبة ، فنحن



اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ ١٥٠ سنة ! المخطوطة عبارة عن رسالة بعث بها إلى فتاة صغيرة وقارنت الأسرة القصة !!

عبد التواب يوسف

في ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٨٣ نشرت صحيفة النيويورك تيمز في الصفحة الأولى خبراً يقول إنه قد تم اكتشاف قصة جديدة لجريم بعد ١٥٠ سنة ظلت خلالها غير معروفة. ٥٠. الآن تضاف إلى هانزل وجريتل / سنوهويت / وقصص جريم المشهورة هذه القصة القديمة الجديدة . وقد ظهرت هذه القصة بعد ذلك بخميس سنوت ٥٠. وبدأت تترجم إلى كل لغات العالم ، ما عدا العربية التي تقدمها فيها اليوم لأول مرة .
القصة عنوانها « عزيزتي ميل » وقد وجدت ضمن رسالة بعثها جريم إلى فتاة صغيرة عام ١٨١٦ ، وظلت الرسالة ضمن ممتلكات الأسرة تتوافرها كمئة تزيد على القرن ونصف القرن ٥٠ ترجمتها إلى الإنجليزية داف مانهيم وصدرت في عدة طباعات متوالية ، أولها عام ١٩٨٨ ، وآخرها في عام ١٩٩١ .

لبعضها أشياء كثيرة ، لا نستطيع نحن الذين نعيش على الأرض أن نسمعها ٥٥ أمت رأيت الجداول والزهور والطيور تأتي وتروح ، ولم يلحظها الناس ٥٥ ان الجبال العظيمة والأنهار ، والغابات والمدن والقرى ترقد في أماكنها لا تتحرك ، والبشر لا يطرون ٥٥

قلوب البشر تنتقل بعضها إلى بعض ، مجتازة كل ما يقف في طريقها ، وهكذا مضى قلبي إليك ، على الرغم من أن عيني لم ترك حتى الآن ، الا أنها تحبك ، وتظن أنها جالسة إلى جوارك ، متطلعة إلى قائلة « احك لي حكاية » ٥٥ وترد قائلة :
— نعم ، يا عزيزتي ميل ، استمع لي ٥٥

— ٩ —

يحكي أنه كانت هناك امرأة تعيش في أطراف قرية ، وكان كل ما تملكه من الدنيا بيتاً صغيراً وحديقة تحيط به ٥٥ لقد ودع أطفالها الحياة ، فيها عدا طفلة صغيرة واحدة ، كانت تحبها من كل قلبها ٥٥ كانت عزيزة عليها هذه الصغيرة الطيبة ، التي تؤدي صلواتها في مواعيدها ، قبل أن تنام ، وعندما تستيقظ في الصباح ٥٥ وكانت

عزيزتي ميل

أنا متأكد من أنك سرت في الغاية ، والمروج الخضراء ، وعمرزت بزهور : من بينها الحمراء والزرقاء والبيضاء كالثلج ، ولابد أنك تطلعت إليها أنساء سيرك ، حتى بعد أن عبرتها ٥٥ ولاشك أنها مضت بعيداً في هدوء مع موجات الزمان المتوالي بعد أن وقفت طيلة الليل والنهار ، تتوالى عليها أشعة الشمس وأضواء القمر والنجوم ٥٥ وبعد أيام ثلاثة من الوقوف ، تضى زهرة لتحل محلها واحدة أخرى ، وقد جاءت فتاة صغيرة مثلك ، جاءت من مكان بعيد بعيد ، لتعطف زهرة تلقى بها في مجرى ماء كانت فيه زهرة أخرى ، وقبلت كل منها الأخرى ، ومضت كل في اتجاه ، إلى أن غاصتا في الأسماك ٥٥ ولاشك أنك رأيت كل ذلك طائراً ، يحلق فوق الجبل في المساء ، لملك ظننت أنه في طريقه إلى فراشه لينام ، لا لا ٥٥ أبداً ، كان هناك طائر آخر قادم من فوق جبال أخرى ، وعندما يحل الظلام بهذه الدنيا ، يلتقي الطائران مع آخر شعاع من أشعة الشمس ، وقد انكبست على أحضنتهما ، فلمس ريشهما وتآلق ، وعندما طارا جنباً إلى جنب ، هنا وجناك ، تبادلوا معا حديثاً شيقاً جميلاً ، وقالوا

كل أعمالها طيبة ، وعندما تزرع في حديقتهما الصغيرة بعضاً من زهور البنفسج سرعان ما تنمو . وعندما يتهدد الصغيرة خطر ما فإن هناك عناية ترعاها وتحميها ، وتظن أنها دائماً أن هناك ملاكا حارسا يسير معها أينما ذهبت ، وإن كان أحداً لم يره .

- ٢ -

ولكن دوام الحال من المحال ، وما كان يمكن أن تظل حياة هذه الفتاة سعيدة للأبد ، إذ أن حرباً طاحنة قامت في البلاد ، من أقصاها إلى أقصاها ، وذات يوم لطيف كانت الفتاة تجلس إلى أمها خارج المنزل عندما انهملت في السماء سحابة سوداء ضخمة من الدخان على مسافة بعيدة ، وبعد قليل دوت طلقات المدافع العالية ، وارتفعت الصرخات هنا وهناك من كل جهة : يا الهى ! ، وصرخت الأم :

- يا لها من عاصفة رهيبية ، هذه القادمة علينا ، كيف ساستطيع يا ابنتى العزيزة اتفادك من الرجال الأوغاد ؟

- ٣ -

ورأت ، بسبب خوفها الفظيع ، أن تبعث الفتاة إلى الغاية ، حيث لا يستطيع الأعداء أن يتقبوها ، ووضعت في جيب الصغيرة قطعة من الكمك ، وقالت لها ..

- هيا .. هيا يا ابنتى ، سوف آخذك إلى الغاية ، وأضعي فيها إلى أن تشعري بالآمان والأطمئنان . ابقى هناك ثلاثة أيام ثم عودي إلى البيت ، ولتشمك رعاية الله ، وسوف يدلك على طريق السلامة ..

وأخذت الفتاة من يدها إلى أطراف الغاية ، وقبلتها ، ثم تركتها لكي تضي .

- ٤ -

ونستطيع أن نتصور حال الفتاة بعد أن صارت وحيدة .. لقد مضت إلى قلب الغاية ، وسارت إلى أعماقها ، والرياح تهب بمنف وقوة على قدم

أشجار الصنوبر ، وعندما يتعلق ثوبها بالاشواك كانت تخاف وتترجع . إذ كانت تظن أن الوحوش قد أمسكت بها بين فكيفها ، ومن الممكن أنه تعمل فيها أسنانها . وكان تقارو الخشب والغربان والحداة والصقور تصرخ بأصوات عالية مدوية ، كما أن أشجار الطريق راحت تجرح أقدامها الصغيرة الرقيقة .. وكانت أثناء ذلك ترتعد خوفاً ورعباً ، ولكنها مضت في طريقها ، وكلما أوعلت في السير ازداد قلبها خفقاناً وثقل ، خاصة وقد انهملت السحب في السماء ، حتى اختفت منها أية بقعة زرقاء ، وزعمجرت الرياح بين أغصان الشجر ، وأخذوا كبر الخوف في داخلها إلى درجة جعلها لا تستطيع أن تنقل خطواتها ، لذلك اضطرت للجلوس وهي تقول لنفسها :

- ياربى ، ساعد فتاتك على أن تضي ..

- ٥ -

وبعد قليل أحسّت أنها أفضل حالاً ، وأنها استعادت نفسها .. وبدأ المطر يسقط ، فقامت الفتاة :

- ها هيا : السماء وقلبي ، يمكنان مما ..

وجلست إلى أن انقطع نزول المطر ، وعندما وقفت وتطلعت إلى السماء ، رأت قطعاً متناثرة من السحاب ، وقد انهمكت عليها أشعة الشمس ، وقالت لنفسها ..

- السماء تطعم شياها بالورود ، لماذا تنساني ؟

لذلك قامت من جديد ، وقد هدأت قليلاً ، واستكان ذهنها ، ولربما كان ملكها الحارس هو الذى قادها عبر التلال ، بعيداً عن الأعراس ، والا فكيف كان لها أن تخوضها وتخرج منها سليمة ؟ .. ربما يكون هذا الملك الحارس قد بعث بيمامة صغيرة تطير من فوق رأسها لكي ترشدنا للطريق ..

- ٦ -

وعندما جل الليل وصلت إلى سهل واسع ، خلا من الأحجار ذات السنون الجادة القاطعة ، ومن الأشواك المدببة ، كانت تكسوه حشائش

— لابد أنك بحاجة الآن الى النوم ، وليس عندى
غير سرير واحد لك أن تنامى عليه ..

ردت الفتاة : لا لا .. تكفينى بعض الأعشاب
الجافة ، أستلقى عليها .. إذ أئنى مماتدة عليها !
لكن المعجوز حبسها بين ذراعيه وأودعها الفراش ،
ونامت قريرة العنق .

وفي صباح اليوم التالى ، عندما فتحت عينيها ،
وجئت الرجل المعجوز يجلس بجوار فراشها ،
ورأت من خلال النافذة الشمس تغمز اللدينا
بضيائها الرائع .. قال المعجوز :

— يجب أن تنهض الآن يا فتاتى كي تمضى الى
عملك ، عليك أن تجمعى لنا شيئا من الغاية ،
لناكله ..

— ٩ —

مضت الفتاة سميطة الى الخارج ، حيث استجمعت
الى طيور كثيرة تغرد وتغنى ، كان أجمل ما سمعته
فى حياتها من قبل ، كما رأت زهورا تماثل المكان
من حولها وكانت أروع ما شاهدها غيرها ..
ولملك قد أدركت أن الله قد بعث بهذا الرجل
المعجوز ليبنى باللغة ، ويرعاها ..

وفجأة ، بينما كانت تتجول فى الغابة ، تحت
الأشجار ، التقت بفتاة أخرى أخذت يديها ،
وأرتها كيف تحفر مفتشة عن بطاطا مدفونة فى
باطن الأرض ، وعندما أصبح لدهما ما يكفيهما ،
داعبتها الفتاة الأخرى ، وقطفت بعض الزهور من
أجلها .. كانت الفتاة عذبة الملامح طيبة التقاطيع ،
تبدو شبيهة بفتاتنا .. لعلها هى الملك الحارس ،
سمح له أخيرا بالظهور ..

ومرة أخرى طهت الفتاة الطعام ووضعت قليلا
من قطعة الكمك أعطته طعمه اللذيذ وشاكرها
الرجل المعجوز فى الأكل .

— ١٠ —

ولم يختلف الأمر فى اليوم الثالث عما قبله
.. عندما خرجت وجئت الفتاة الأخرى فى الغابة
وقد لميتا معا فى فرح وبهجة .. وبضمت الساعات
دون أن يشمرا بها .. وكانت السماء صافية ،

خضراء ، ترتطب قديمها أثناء السير .. وقالت
لنفسها ..

— لا شك أن أبواب السماء سوف تفتح عما قريب ..
ولجأة سقط نجم ، فيما يبدو ، الى الأرض ،
وعندما اقتربت منه الفتاة ازداد لمعانا وبريقا ،
ثم إذا به على الجبل يتحول الى بيت صغير ، شمت
الأضواء من نوافذه .

أدقت على الباب ، وجاءها صوت من وراءه
يقول :
— ادخل ..

— ٧ —

وعندما دخلت تلتفت حولها ، فرأت رجلا
معجوزا يقول فى صوت رقيق ..

— مساء الخير يا طفلى العزيزة .. أهو أنت ؟ ..
كنت انتظرك منذ وقت بعيد !

كان للرجل لحية بيضاء طويلة تمتد الى قرب
الأرض ، وكان ينظر إليها فى ود وحنان ..

— اجلسى يا طفلى العزيزة .. استريحى ، لابد
أنك متعبة .. اجلسى الى مقعدى الصغير ،
بجانبى المدفئة ..

أطاعت وجلست ، وبعد قليل قال لها ..

— لابد أنك جائعة وعطشانة ، سوف أعطيك ما
عذيا لتشربين .. لكن ليس عندى من الطعام
غير بعض ما ينمو فى الغابة ، عليك أن تقومى
بطهيته بنفسك ..

أخذت الفتاة ما أعطاهما الرجل ، نظفته جيدا ،
وطبخته على النار ، وأضألت اليه بعضا من قطعة
الكمك ، مما أعطاه طعما لذيذا .. وعندما تم طهى
الطعام قال لها الرجل المعجوز ..
— آتى جائع أعطينى ما أعطاك الله ..

وأعطته الفتاة أكثر مما استيقنت لنفسها ،
لكنها بعد أن أكلت شمعت بالشبع ..

— ٨ —

وعندما انتهيا من تناول الطعام قال الرجل
المعجوز ..

رأتها من قبل .. كانت هناك بيوت تعرفها .
 وأخرى ما عرفتها قط .. وبلت الأشجار مختلفة.
 ولم يكن هناك من أثر لدمار قام به العدو .. بل
 كان هناك هدوء وسلام سائدين في جنبات
 المكان .. البساتين تحرك أعواد النباتات، وسنايل
 القمح تتماوج مع الهواء ، وقد اخضر العشب ،
 ونقلت الأشجار بالنسيم .. ولم تجد صعوبة
 كبيرة في التعرف على البيت الذي تقيم فيه أمها
 المعجوز ، التي كانت تجلس أمام الباب تتطلع
 إلى آخر شعاع من الشمس يضرب عن الدنيا ..

- ١٣ -

وعندما رفعت المرأة المعجوز رأسها ، ولححت
 فتاتها حتى صاحت :
 - لقد حقق الله لي آخر أمنياتي. يا ابنتي
 العزيزة .. أن أراك مرة أخرى قبل أن أرحل
 عن الدنيا ..

وقبلت الفتاة وضممتها إلى صدرها في حنو
 كبير .. وعرفت منها الفتاة أنها قد قضت في
 الغاية ثلاثين عاما ، وهي التي كانت تظن أنها
 لم تبق فيها غير ثلاثة أيام فقط ، وقد انتهت
 عناءات أمها إزاء ما سببته لها الحرب ، وما هي
 مضت وانقضت بأحوالها وفظائعها .. وقد
 ظنت المعجوز أن ابنتها قد التهمتها الوحوش منذ
 وقت طويل ، ومع ذلك ظلت تأمل في نجاحها
 وتمنى لو أنها لقيتها قبل أن تترك الدنيا ..

- ١٤ -

.. ما هي فتاتها أمامها ، في نفس ثوبها
 القديم ، الذي كانت ترتديه قبل ثلاثين عاما ..
 وفي المساء كانتا تجلسان معا ، في هدوء ، وقد
 غمرتهما السعادة .. ثم ذهبا إلى الفراش ..
 ومع الصباح، عثر عليهما الجيران في سريرهما ،
 لقد نامتا سعيدتين ، بينهما الودة التي أهداها
 لها الرجل المعجوز في الغاية ، واستمرتا معا في
 النوم .. للأبد !

بلا سحاب يغطيها .. ومع اليوم الثالث كانت
 الفتاة قد استخدمت كل ما معها من الكعكة ،
 وشايطرها المعجوز الطعام .. ثم قال :

- الآن ، حان الوقت يا عزيزتي لكي تعودى إلى
 أمك العزيزة ..
 قالت الفتاة : سأكون سعيدة بالعودة إليها ،
 لكن بى رغبة في أن أعود إلى هنا مرة أخرى ..
 قدم لها المعجوز برعم زهرة وهو يقول :

- لا تخافى ، عندما يفتح هذا البرعم ، عن
 وردة جميلة ، لك أن ترجعى . كانت الفتاة
 الأخرى تنتظرها خارج البيت ، وأخذتها من
 يدها وهي تقول ..

- سادلك على أقصر طريق ، لتكوني مع أمك في
 أقرب وقت ، غير أنك ستجدين بعض الصعوبة
 في الوصول إليها ..

- ١١ -

ومضيا معا ، والفتاة تساعدها كلما احتاجت
 للمعونة ، لكنها بعد قليل شعرت بالتعب ، وقالت :
 - ما أشدها سباحتي إلى شيء يود على عافيتي
 ويقويني لكي أوصل السير !!

قطفت الفتاة الملائكية زهرة بيضاء ، تبدو
 كالفلجائن ، وسكبكت فيها بعض قطرات من شراب
 أحمر للذيد ، ما أن شربته الفتاة حتى دب فيها
 النشيط .. وعندما تطلعت للزهرة البيضاء ،
 وجدتها مشربة بالحمرة ، وهي كذلك منذ ذلك
 الحين ..

- ١٢ -

وعند نهاية الغاية ودعت الحارس الصغيرة ،
 فطلما ، وهي تشير إلى القرية القريبة وقالت
 لها :

- هناك سوف تجدين أمك ، جالسة أمام الباب
 في انتظارك .. امضى إليها .. ومنذ هذه
 اللحظة لن تستطيعي أن ترينى ..

واختفت الحارس ، ومضت فتاتنا للقرية
 لتجدها غريبة عليهما ، كما لم يسبق لها أن

هذه هي القصة التي ظلت مخفية عن الأنظار ما يزيد على مائة وخمسين سنة ..
 واحدة من الحكايات الشعبية التي كان يصنعها ولهم جرم - وشقيقه - وسجلها
 في كتبهما الشهيرة ، والتي ترجعت إلى كل لغات العالم ...



نصوص شعبية

نصوص من الموالم

جمع وتلويح : عبد العزيز وفعت

- (١) يا ضارب المود ماعدهش المود يطربنى
بعد الحبايب مالاقي حفظ يطربنى
 - (٢) واذا نمت ساعه يجينى العلم يطربنى
 - (٣) جيت القديم ع الجديد وعملتهم شيله
وجيت أحمل لقيت الجسم ما اتعمل
 - (٤) أقيم بعينى ألقى أصحاي كثير شيله
والحمل وقع مال مالقيت حد يتحمل
 - (٥) لما اليمين قصرت ايش تمل الشيله
واللى جرائى من الأندال يتحمل
- صبحت حيران من جور الزمان ما بنام
خلى طلب لى مطلب وأنا ع الطلب ما بنام
زى ما قال المعلم على الأصيل ما بنام
وحلفت ما أنام الا أن حظى طاربنى

★ ★

ليه يا غزالة البرارى تمشقى ديب ليه
وتخلى ورد الجنان يقطفو ديب ليه

(١) ماعدهش : لم يده • يطربنى : من الطرب •

(٢) يطربنى : يجملنى مظهرها •

(٣) جيت : جيت ب • شيله : حمل •

(٤) شيله : أصلها فى الفامية « شله » ، أى جماعة •

(٥) الشيله : أصلها « الشوك » ، أى : اليد اليسرى •

وبتثلمى عقد الذهب وبتلبسى الدويلية (٦)
 قوليلى ايه السبب كان وعد ولا نصيب (٧)
 قالت صادونى العوازل ف الشبك يا نصيب (٨)
 الذى فى الودن خلى السحر غالبكى (٩)
 قالت انا كنت فى حمى سبع ليه وسط الرجال نصيب
 كان يعزه بأحسن شىء غالبكى (١٠)
 اسمع كلامى وترتيب الكلام ونظر
 انا قلت دى عين ف اولاد الملوك ونظر (١١)
 زى ما قال المعلم هذا السؤال ونظر
 القلب لو كان حجر والله حداء الدويلية (١٢)

★ ★

وأنا أعمل ايه فى الصاحب الى جه ف الطرق ولوانا (١٣)
 وخان يا عم الميثش وجه ف العشره ولوانا (١٤)
 وباح يسرى حدا العزال ولوانا
 خليك مع الله واسمع لى كلام ع الأصل
 انا حفظت ابن آدم لكن غلبنى يا عم الأصل (١٥)
 متقدمش وسط الرجال وتحكى كثير بالأصل
 عمك دليلك يا عمى وبيدل دوم ع الأصل
 الله يخيب قليل الأصل ولوانا (١٦)

★ ★

يا قلبى ليه خدتنى للعب وبليتنى
 وقطفت لوني كما الميان وبليتنى (١٨)
 انا كنت خالص ما يعرف شىء وبليتنى

-
- (٦) العوب : نوع ردى من القود ، والمهنة هنا على الراوى ، و « ليه » تساؤلية ، بمعنى : ماذا .
 (٧) كان وعد ولا نصيب : أى هل ما حدث كان اتفاقا أم قضاء وقدر .
 (٨) صادونى العوازل .. الخ . أى : اوقع بى الحاسدون ، وربما كان الأمر قضاء وقدر .
 (٩) يقول المثل الشعبي : « الذى فى الودن أقوى من السحر » ، ومعنى الشفرة أن كثرة الحديث فى الموضوع كان كالسحر ، فغلبك على أمره .
 (١٠) كان يعزه .. الخ . كان يؤثره بكل ما هو عزيز وغال فأفككه ما استطعت .
 (١١) معنى هذه الشفرة أن ما حدث لم يكن اتفاقا ولا قضاء وقدر ، وإنما هو الجسد .
 (١٢) للمنى هنا ملتصق ، ويبدو أن الفنان قد عاد إلى الفكرة الأولى فى النص ، لأن قلب اللسان المتصوره لم لم يزل إلى صاحبه ، فكان عندما من القود غير الذهبية ما يغلبها عن عقله .
 (١٣) لوانا : تغلبت .
 (١٤) لوانا : تكون وتغير .
 (١٥) حدا : عند . العزال : الحاسدون .
 (١٦) للمنى أنه يعرف ابن آدم حق المعرفة ! لكن غلبه أصله فى تعامله مع الناس .
 (١٧) ولوانا : ولو أنا ، بمعنى نفسه .
 (١٨) قطفت لوني كما الميان : استمارة لطيفة ، وللمنى : ذهبت بشفرة وجهي فأصبحت كالمرضى .

نار المحبه رعت قلبي بقيت ولهان
والى بحبه انحجز عنى ولا ببيان (١٩)
فضلت طول الليل بتبكي وتنوح
من كثر نوحى جيرانى اشتكوا منى
وقالوا دا قطع الزاد خالص نهار مع ليل
وجم أهلى ببيكوا ف ربح منى (٢٠)
وقالوا دا أجله انتهى فاضل مسافة الليل (٢١)
وحضرم لكفان * * سالت الدموع منى (٢٢)
الا وحبيبي أتى عندى فى نص الليل
قعدته جنبى وبحكيله كلام أسرار
المين بتبكي والقلب بالاسرار
أنا بنظر فى وجهه الاقى كل شئ أسرار
يا بوى قلب جبار ماخذت الروح وبليتنى

★ ★

الناس لها بخت كامل وأنا ليه ربيع بخت ومال
والربيع راخر شرد منى من عشرة الأندال
البين عملنى جمل واندال عمل جمال (٢٣)
لوى خزامى على ايده وشيلنى تقيل لحمال (٢٤)
أنا قلت له ليه يا بين * * هو الحمل ده ينشال
قال لى امشى خطاوى خطاوى
وكل عقده لها يا بينى عند الكريم حلال
ويروى أيضا :

أنا لو شكيت الى بيه للجيل كان مال
البين عملنى جمل واندال عمل جمال

(١٩) ولا ببيان : لم يمد يظهر *

(٢٠) ف ربح منى : بجوانى *

(٢١) فاضل : باقى * والمنى أنه لم يبق من أجله الا سواد الليل *

(٢٢) حضرم لكفان : جهزوا الأكلان ، جمع كفن *

(٢٣) البين : البعد والفراق * اندال : تمول

(٢٤) لحمال : الأحمال *

لوى خزامى ف ايدى وشيلنى تقيل لحمال
 من الشرق للغرب لفيتها يمين وشمال
 أنا من مدينه لبلد عديت بحور وجبال
 ودمت حافى القدم ع الشوك ودست رمال
 وقرشت ملح الشقا وصبرت صبر جمال
 وعملت يوم سهجي وعملت يوم شيال
 وخدمت عند المويل وخدمت عند المال (٢٥)
 ولما طال بى المطال والحمل منى مال
 سمعت طير ف السما نادى عليه وقال
 علمشان يهون المسير وتعيش بكل كمال
 فى غربتك يا غريب خلى الأدب رسال (٢٦)

★★

يا خاين المشره معرفتك ماتلزمينش (٢٧)
 مشيك معايا عشان غايه ماتلزمينش
 وان خدت خيرى تشوف خيرى ماتلزمينش (٢٨)
 يحرم عليه الخسيس ما أعرفه طول ما أنا عايش
 لو كان حياتي بايدى يحلف با أنا عايش
 يالى انتة ما بكتش على حالى وأنا عايش
 وفر دموعك على قبرى ما تلزمينش

★★

عجبي عليك يا ابن آدم يالى أصلك طين
 ولك عمايل يا مايل تشبه الشياطين
 والعبد والرب من ظلمك عليك ساخطين
 عصيت الهك وتبع الشيطان وغواك (٢٩)
 زين لك السوم وذوقه حلى لهواك
 يا جاني الورد خد بالك من الأشسواك

(٢٥) المويل : الوضع • المال : الأصل

(٢٦) رسال : رأس مال ، أى : اجعل الأدب رأس مالك فى غربتك •

والخوايل المذكورة من رواية الراوى : يوسف ابراهيم حسن - أبيع كهر الزيات - هوية - عام

١٩٨٥ •

(٢٧) ماتلزمينش : لا تلزمنى ولا حاجة لى بها •

(٢٨) ما تلزمينش : لا تلزمنى ، بل كتبه الى غيرى •

(٢٩) تيمت : اتيمت •

أصل الزبيب من عنب بس العنب من طين

★ ★

يا مقسمين البخوت شوفوا يختي فين وهاتوه (٣٠)
مليت وعقلي شرد مني خلاص وهاتوه (٣١)
كل البخوت عندكو واشمعني يختي يتوه
حظي ونصيبي كده ، وأنا هممل ايه قوللي
مادام زمان المبر فيه الأصول يتوه (٣٢)

★★

ياللي انتة هاوي الكلام وعامللي متعلم
هتيمش وناقصك علام لو كنت متعلم (٣٣)
غيرك درسها كتب وكانه متعلم (٣٤)
يا ابني الأدب أولا والعلم بمدى كمال
زلة لسان تسقطك من عين كل أهل كمال
واعلم بان الرجال ما يتقلش بمال (٣٥)
لو كنت تقل الجبال ع الأرض ما تعلم (٣٦)

★ ★

كأم مره يا نجم وانتة تغيب عن عيني
لا أقعد ولا أرتاح ولا يهوى المنام عيني
أنا ما فارقت العبايب الا غصب عن عيني
ياما طعمت الخسيس بيدى وصيعيني (٣٧)
ضيمت مالي عليه كله وصيعيني (٣٨)
عض الايديين اللي ما اتمدت له غير بالخير
واندار صابني على خدي وصيعيني (٣٩)

★ ★

(٣٠) هاتوه : اعطوني اياه .

(٣١) هاتوه : سوف أصل .

(٣٢) يتوه : أي تضيع أو تخطط .

(٣٣) متعلم : أصلها : ميت عالم ، أي : مائة عالم .

(٣٤) متعلم : لم يتعلم .

(٣٥) المعنى أن الرجال لا توزن بالمال لأنهم اثنين من ذلك .

(٣٦) ما تعلم : لا ترك أثرا أو علامة .

(٣٧) صيعيني : أصعبني ، مثل أصعب .

(٣٨) صيعيني : صبا عيني .

(٣٩) صيعيني : أصاب عيني .

من قبل لوم العذول كان السلام بالايدي
 دلوقت بقه بالكتابه من يميدي ليعيدي
 من يوم ما غايوا الحبايب أنا لم فرحت بيميد
 ولا دقت طعم الهنا ولا يوم لبست جديد
 والشوق ف قلبي صيح يوم بعد يوم بيزيد
 وعملت م الصبر غنوه بغنى فيها وأعيد
 وأقول يا عيني أصبري ويفعل رينا ما يريد
 أيوب لما صبر كان بالفرج موعود
 ومركب الغربه يكره بالأحبه تعود
 ويظهر الورد تاني فوق شواشي العود
 ربك كريم يا عين ويقرب الي يميدي

★ ★

أمانه يا بدر لو خلى صادقك يوم
 لتقول له خلك عيونه لم تراعى النوم
 سهران ودعمه على خده بيتزل عوم
 من يوم فراقك هجر زاده وناوى الصوم
 وقول له خلك بيتمنى وصالك يوم
 الود وده يشوف طيفك ولو ف النوم
 مشتاق لقربك ومن شوقه بيسأل دوم (٤٠)
 ان كان خصامك دلال خفت الدلال حبه
 عمر الأحبه ما يبعدهم عتاب ولا لوم

★★

مادام لك رب يا عبد لا تياس ولا تنهز (٤١)
 سبيحانه قادري يفتيك كما غات الديدان م القز (٤٢)
 الملح طالت بأيوب وأهو نبي ونزت جراحه نر
 بعت له ملكين عشان صبره الجميل وشفاه (٤٣)
 وعطاله مملكه ربه الكريم وشفاه

(٤٠) دوم : دالسا

والمراديل من رواية الراوي : محمد حندي حماد - أصل الوقت - بني مزار - المنيا - عام ١٩٩١ .

(٤١) لا تنهز : لا تهتز .

(٤٢) يفتيك : يفتيك وينقذك . والمنى : كساها واضع من الشلطة ، طريف وممتدح ٤٣ .

(٤٣) شفاه : أبراه من مرضه .

والعبد بهما يشرف ترجع نقول وشفاه (٤٤)
يا عبد شفت آه عشان صبرك في يوم يتهن

☆☆

أمرك عجيب ياللي انتة عندك ورده تملأ العين
وعنيك على ورد غيرك * فين ضميرك قين
هيه دناوة نفس ولا فراغة عين (٤٥)
خسيس وطبعك ردى ومن الشرف خالى
هوه اللي في ايدك رخيص واللي بعيد غالى
ياما بكره عينك تشوف أيام وليالي
سلف يا خالى ولازم من سداد الدين (٤٦)

★★

مريض بدام الحسد والداء ماصل فيه (٤٧)
مهما عطاه ربنا ولا مال قارون يكفيه
وان شاف جيرانه بخير غيرة الحسد تعميه
ويبات في قلبه نار ولا نهر ما يطفئه
في الوش يضحك ويملم ربنا بخافيه (٤٨)
يا فاحت البير لأخوك في السر ومفطيه
لا بد من يوم يا ظالم من وقوعك فيه (٤٩)

★★

(٤٤) شفاه : الأصل فيها « شاف آه » . والمعنى : وماذا يكون هذا الذي يصايبه إذا ما قورن
بمنااة النبي أيوب .

(٤٥) دناوة : دلاءة . فراغة عين : العين الفارغة من التي لا تكفي بها لديها من ثم رطبع فيها لدى
البير .

(٤٦) تذكرنا هذه الشطرة بالحكمة المسيحية التي تقول : « الفصل ما شئت كما تدري تداي » .

(٤٧) ماصل : متاصل .

(٤٨) الوش : الوجه .

(٤٩) هذه الشطرة والتي قبلها صياغة للحكمة التي تقول : « من حفر حفرة لأخيه وقع فيها » .
والبير : هو البئر ، هكذا ينطقونها مخففة .

والواويل من رواية الراوي : المسيح على عبد الباقي عثمان - منشد ديني - أصله الولف -
بنى مزار - الدنيا - عام ١٩٨٨ .

★ هيلانة ٠٠

جمع وتلويث : أحمد محمد عبد الرحيم

ـ صل على النبي

كان ياسيدي فيه واحد سلطان ، سلطان غني قوي ، وبمدين مراته مايتخلفش .
قالت : ياوب ياوباني تديني بنت اولدها وابوها مايعرف عنها اي حاجته .
قام ايه حملت وولدت البنت دى وسلمتها للمريه ، سميتها « هيلانه » . جت سفريه
لايوها ٠٠ ابوها سافر قعد منه طويله لما هيلانه كبرت ٠٠ كبرت وبقت عروسه .
جت فى يوم من ذات الايام قالت لها : ياماما آنا نفسى اشوف جنينه بابا . قالت لها :
خديها ياداده ووديها . البنت دى سفيره ذهب وصفيره فضه ، قامت قالت لها : ياداده
آنا نفسى اركب شجره من جنينه بابا . قالت لها : اركبى . قامت هى فوق الشجره ،
وجاى ابوها راكب الحصان لمحا من بعيد ، البنت لما شافت ابوها جاى راكب الحصان
راحت نازله من على الشجره ، شبكت سفيره منها ذهب فى عود من الشجره ٠٠ خش
هو ، انت ياراجل يا جنائنى ، يا راجل يا جنائنى . قال له : نعم ياسعادة السلطان .
قال له : مين البنت الى كانت هنا دى . قال له : ما اعرفش حاجه ياييسه . كانت
الداده قالت للجنائنى اوعى تقول لباياها واحد جه هنا ، قال له : آنا ما اعرفش حاجه
يايبه ، قال له : لازم تقولى البنت دى مين هى . قال له : دى من بيتك ياسعادة
البية ، آنا ما اعرفش عنها حاجه . روح السلطان قال للست بتاعته لازم تقوليل على
البنت دى مين . قالت له : ما اقدرش اقول لك . قال لها : لازم تقولى البنت دى مين .
قالت له : طيب اقول لك الصراحه ٠٠ دى بنتك . قال لها : بنتى !! قالت له : آه .

قال لها : طيب ، بنتي حلال بلاي لازم اتجوزها . قالت له : ياراجل فيه حد يتجوز بنته . قال لها : أنا قلت كلمه وهى كلمه . قالت له : خلاص . . اتجوزها . قام البنت ايه قاعده فى وسط الزفه ويتتلبن (١) . . فى بقها لبانه ، جاتها بنت من الجوارى . . جاريه ، قالت لها : ياستى تدبنى حته لبانه واقول لك مين اللى هيتجوزك . قالت لها : اتفضل يا جاريه . قالت لها : اللى هيتجوزك أبوكى . قامت لها : ياجاريه غيرى الكلام ده . قالت لها : هى كلمه ، اللى هيتجوزك أبوكى . قامت ايه البنت خلت المعازيم غنوا له كده ، وراحت هربانه . . جات فوق شجره وقعت . . فىن هيلانه ؟ فىن هيلانه ؟ دوروا على هيلانه مالتقوهاش ، وبعدين بصوا فوق الشجره ، لقيوها . قام قال لها أبوها : واه يا هيلانه . قالت له : بعصد ماكنت أبوى تصبح جسوزى ، اعل بى يا شجره ، كل ماتقول كده تعلى ، جاتها أمها : واه يا هيلانه ، تقول لها : بعد ماكنت أمى بقيتى ضرتى ، اعل بى يا شجره ، كل واحد ينده عليها تقول اعل بى يا شجره ، لما الشجره عليت بقيت طول . . طويله خالص لفوق . . وبعدين ياسينى **ليل عليها الليل فوق الشجره نزلت ،** تروح فوق سن الجبل وقعت . . صبح الصبح راحت لها أمها : واه يا هيلانه . قالت لها : بعصد ماكنت أمى بقيتى ضرتى اعل بى يا جيبيله ، يعلى الجبل ، يجيها أبوها : واه يا هيلانه ، تقول له : بعصد ماكنت أبوى طلعت جسوزى اعل بى يا جيبيله ، يعلى الجبل ، يجيها خالها : واه يا هيلانه ، تقول له : بعد ما كنت خالى بقيت أخو ضرتى اعل بى يا جيبيله . لما سابوها فى الجبل ومشيو . . مشيت بدهميا بحالها بمحتالها ، راحت للنجار قالت له : يا نجار ، قال لها : نعم يا ست ، قالت له : تاخذ كام وتعمل لى توب كلبه . قال لها : ياستى زى ماتقولى . قالت له : طب اتفضل ، تعمل لى صندوق كلبه . . توب كلبه البسه . . قال لها : طيب . ادانها اللى هو طالبه منها وعمل لها توب خشب بيته كلبه ، ومشيت ف الجبال ، قايلها ابن السلطان وابن الوزير ، ابن الساطن فى ايداه لقمة رغيف ، وابن الوزير فى ايداه لقمة ايه . . فينو . قال : أنا آخذ الكلبه دى ، وابن السلطان قال وانا آخذ الكلبه دى . راح ايه ابن السلطان قال : طب أقول لكم . . اللى تاكل لقمته تبقى كلبته . دا حدف اللقمة الغينو ، وابن السلطان رمى اللقمة المطنسه ، راحت كلت اللقمة بتاعته . . ابن السلطان قال : بس تبقى كلبتى حلالى . خد الكلبه وروح بيها ، أمه يا ابنتى جايب لى الكلبه يا ابنتى علشان تاكلك . قال : خلاص أنا لقيتها فى الجبل . وكتبى حلالى ، بس خطيها . قام خدوا الكلبه وحطوها فى البيت . . قام قال لها : يا ماما . قالت له : نعم . قال لها : بكره جيئنا ضيوف ، تعمل وتعمل وتعمل ، وتسوى ايه الطعام حلوا . قالت له : حاضر يا ابنتى . هيلانه سمعت ، قامت بالليل قلعت توب الكلبه وطبخت ووضعت الواجب للمعازيم ، وقامت أمه من النوم لتقيت الطبخ والطعام كله متوضب ومحطوط ومرصوص . الله !! ايه ده . . ايه ده يا ماما . قالت له : من يوم ما خشيت ويانا الكلبه ماحدث بييجينا حتى . قال لها : طب خلاص يا أمه . المقصود جة الضيوف ، واتقدوا واتبسطوا ومشيو . . جة قال لها : يا أمه بكره جيئنا ضيوف . زى ما عملت النوبه اللى فاتت عملت النوبه دى ، صبح الصبح لقيوا كل حاجه متوضبه . الله !! يا ابنتى من يوم ما جاتنا الكلبه ماقيش حد

(١) تتلبن : تشدق بقلمة من اللادن .

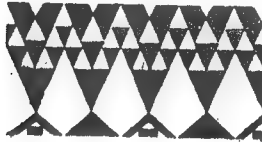
بيجيننا . قال لها : ياماما تكون جتك اختك . قالت له : يا ابني مافيش حسد بيخش بيتنسا . قال لها : طيب خلاص .

ابن السلطان جه في يوم من ذات الأيام قال لها : ياماما يكره جييننا ضيوف .
قالت له : طيب يا ابني . جه هو بالليل وزى مايكون لرق لها في ركن كده . جات هي بالليل قلمت توب الكلبه ، وبقي الجمال ما وصفش ، واويه واشتغلت بقي في ايه .
في توضيب الطبخ . هو شافها مارضيش لايتكلم ولا يتحدث ، صبح الصبح لقوا الطعام متوضب زى النوبه الي فانت ، الوليه قالت : يا اختي ، ياربى ، الي ماحد اما يخش بيتنا ، ولاحد بيجيننا من يوم ماجات الكلبه . هو شافها مارضيش يقول لامه . قال لها : ياماما . قالت له : نعم . قال لها : آنا هتجوز الكلبه . . يالهوى يا ابني ، عشان الكلبه تاكلك وتنم في جفك (١) . قال لها : آنا قلت كده ، آنا هتجوز الكلبه . قالت له : يالهوى يا ابني ما أقدرش . قال لها : آنا قلت كلمه وخلاص . راح جه بالليل ، قال لها : اقلعي توب الكلبه . قالت له : هو هو . . اقلعي توب الكلبه . . هو هو . . حنقلعي توب الكلبه ولا أقطع رقبتيك بالسيف ، راحت قاله توب الكلبه بقيت جل الله فيمها خلق ، في الجمال . وناموا للصبح . . قالت لها : يا جاريه ما تروحي تشوفي سيدك لتكون الكلبه كلته ونامت في جفه . راحت الجاريه لقيت صلاة النبي ، نايمين ، ممالك . قالت لها : ياستي الراس راسني ، والرجلين أدبره ، والضفاير على الحصره مشحتره ، الخوف منك يا ستي أقول أحسن منك . قالت لها : كده يا جاريه . قالت لها : آه . قالت لها : طيب يا بنتي . . روعي يا جاريه انتي الثانيه شوفي سيدك . راحت السبع جوارى كلها . . ييجوا يقولو لها نفس الكلام ده ، خشت الست بنفسها ، عادوا الفرح سبع تيام ، بس ايه كل الدنيا يره تقول ابن السلطان خد كلبه .

البنت دى خلفت ثلاث صبيان ، كل ما يعلعوا أولادها يلعبوا ، يقولولهم
يا أولاد الكلبه ، شوفوا أولاد الكلبه ، شوفوا أولاد الكلبه . يخش الميسال يميوطوا
لأمهم . . ماما الميسال أما يقولو لنا انتوا أولاد الكلبه . قالت لجوزها ، قال لها :
طيب . جه لم كبارات البلد كلهم ، وعمل لهم صوان كبير ، وقال لهم آنا عازمكم عندي ،
جميع البلد معزومه عندي ف الصوان ده . نصبوا الصوان ، وأقلمت جميع البلده ،
وجاب حصان وركب عليه الست بتاعته ، وأولادها وراها ، ومشاهوا في وسط الصوان
وراح شاييل من عليها الفطا بقيت براسها . . ملاك . . كل الناس سقت لها
وخشت بيتنا .

جه في يوم ابن السلطان وابن الوزير ماشى في الجبل ، ما هو ابن عمه ، لقي كلبه . . قال بس . . آخذ الكلبه ، زى ما ابن عمى ماخذ الكلبه ، آنا آخذ الكلبه دى . قام ايه خدها ، خدها وراح لامه . . قال لها : ياماما آنا هتجوز الكلبه دى . قالت له : يا ابني هتجوز الكلبه عشان تاكلك وتنم في جفك . قال لها : آنا قلت كلبه . هتجوز الكلبه دى يعني هتجوز الكلبه دى . خد الكلبه ، وقال لها بالليل اقلعي توب الكلبه . قالت : عو . . عو . . قال لها : اقلعي توب الكلبه . راحت الكلبه هابه فيه

طلعت مصارينه خضت تشوف الخداه لقيت مصارينه في ناحيه ، وهي واقفه عليه
وبتاكل فيه . بقي بيت الوزير فيه الصوت ، وبيت السلطان فيه الزغاريت . جات
في يوم قالت لجوزها- دلوقت بقي هي من يوم ما خرجت من البلد ، على مظهرها العمم،
وجاموسهم بعيد عنك لا حلب ، وأبوها عمي ، وأما عميت ، وخربت البلد - جات في
يوم قالت له : أنا عاوزة آخذك وأخذ كيارات البلد وأوريهم بلدي وأوريهم بابا وبيت
بابا . قال لها : خلاص . عزم جميع البلد ، وهي ركبتها وركب ولادها قدامها وراحت
ايه . . على بلدهم . أول ما قابلها قابلها بتاع الجاموس ، بتاع أبوها . قالت له :
يا عمي يا جاماس ماعندكش حبة لبن للرضيع ده ؟ قال لها : والله ياستي من يوم
ما مشيت هيلانه لا جاموس حبل عندنا ولا حلب حدنا . دلوقت جميع البلد وراها ،
راحت ليتاع البقر ، قالت له : يا عم يا بقار ما عندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها :
والله ياستي من يوم ما مشيت هيلانه لا يقر حبل عندنا ولا حلب حدنا . راحت للغنم،
قالت له : يا عم يا غنم ماعندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : والله ياستي من يوم
ما مشيت هيلانه لا غنم حبلت عندنا ولا حلبت حدنا . راحت للمعاز ، قالت له :
يا عم يا معاز ماعندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : ياستي من يوم ما مشيت
هيلانه لا معيز حبلت عندنا ولا حلبت حدنا . خدت بعضها وخبطت على بيتهم ،
قالت لها : مي ؟ قالت لها : افتحي يا امه ، دانا هيلانه . قالت لها : يا بنتي من
يوم ما مشيت هيلانه لحد بييجنا ولا يخش حدنا . قالت لها : افتحي يا اما دانا
هيلانه . تقول لها : ما قلت لك يا بنتي من يوم ما مشيت هيلانه لحد بييجنا ولا يخش
حدنا ، وبعدين الوليه سمعت صوت هيلانه . . الوليه قايمه تفتح راحت خاجه خابطها
كده فتحت عينيها ، الجاموس كل اللى تفوت عليه ينمر ، ماكانش حاجه ينمر عند بيت
أبوها بنتي . البلد كلها دريت ، عمامها ظهوروا العمم وظهروا الشيلان ، وخيلاتها
دقوا الفرج سبع تيام (١) وبعدين كل واحد معزوم عيل معاه ادوله مشلا فرسه ،
ودوله ادوله حصان ، وده ادوله جاموسه ، وكل المعازيم اللى جايه معاها تشوف بلد
أبوها . . كله خد حصان ، واللى خد فرسه ، واللى خد لامؤاخذه خروف ، واللى خد
جمل ، واللى خد بقرة ، واللى خد جاموسه ، وروحت ياسينى هيلانه ، وعاشوا في تبات
ونبات ، وخلقوا صبيان وبنات .



(١) خيلاتها : أحوالها . سبع تيام : سبعة أيام .

مكتبة الفنون التعبيرية



القومية في موسيقا القرن العشرين

عرض وتحليل : صفوت كمال

تعتبر النزعة القومية من أهم النزعات الانسانية التى اثرت فى الفكر الانسانى ، واثرت الثقافة الانسانية بابداعات عديدة تسعى الى تأكيد الروح الوطنية ، وتثبيت دعائم الاستقلال الثقافى للأمم .

وقد « ظهرت القومية فى موسيقا القرن الماضى كرافد من روافد الرومانسية التى لفت للموسيقى الغربية ، وواكب حركات التحرر السياسى . فكان وسيلة لتأكيد الهوية الثقافية لشعوب عاشت على هامش الموسيقى الغربية من قبل » .

ويأتى كتاب « سمحة الخول » القومية فى موسيقا القرن العشرين « ليوّضح الى هذا الاتجاه فى تجديد حركة الموسيقى بدفعات من الحيوية ، وكشف مذابح ومصادر جديدة للإبداع الفنى الموسيقى تستمد طاقاتها من التراث القومى والشعبى لكثير من الأمم ، وتتلاقى فى اتجاهات عديدة ، من خلال العملية العلمية الفنية فى الإبداع الموسيقى ، لتتألف مما فى إنتاج رؤية ابداعية موسيقية جديدة ، تحقق التواصل الثقافى بين الشعوب من خلال رؤية محدثة للمفهوم «التقاليد» و «التراث» .

وكتاب « القومية فى موسيقا القرن العشرين » يلقي الضوء على جوانب من تلك النزعة القومية فى بعض بلدان أوروبا وأمريكا ، وأمريكا اللاتينية والمنطقة العربية ، فتكشف هذه الضوء عن أهم الموسيقيين وأساليبهم فى التعبير عن ذواتهم القومية ، وتوظيف الفولكلور الموسيقى لبلادهم فى ابداعات فنية تجمع بين الأصالة والحداثة معا ، مستلهمين فى ذلك تراثهم الموسيقى فى اطار من التجديد الفنى، أسلوبيًا وتناوليًا .

وتعرض الأستاذة الدكتور سمحة الخول أهم هذه الاتجاهات والأعمال الموسيقية ، مع ترجمات موجزة لحياة هؤلاء الموسيقيين ، موضحة مصادر

و « فى قرننا الحاضر أثارت الحروب ، وما تبعها من تقسيم وتصديل للحدود ، وبانتشار أفكار الحرية والديمقراطية ، موجات أوسع من التحرر السياسى فى الغرب ، وهبت شعوب فى إفريقيا وأمريكا اللاتينية وفى آسيا ، تكافح الاستعمار والسيطرة الأجنبية ، وفى غمار هذه الحركات السياسية الشاملة ، شهد العالم بزوغ فنون جديدة لشعوب وثقافات صغيرة لم يكن لها دور فى الثقافة العالمية من قبل ، وبذلك أسهمت فى إثراء الفكر والفن فى العالم ، بإضافات محلية الجذور ، ولكنها تحتل الحواجز الإقليمية لتتخطى جمهورًا أوسع وأعم » .

وتنظيم الجمعيات والمؤسسات والأكاديميات التي
تدعى موسيقيا وثقافة مجتمعاتهم .

« ولكن كيف توصل هؤلاء القودون الى
أساليبهم القومية التي حققت هذه الظفرة الموسيقية
لشعوبهم ولهم ؟ » .

تجيب د . سمحة الخولي عن هذا التساؤل الذي
تطرحه ، فتقول : كان لا بد لهم من الفرص بحثا
عن الجذور ، فاستشفوا منابعهم في أحد مصدرين ،
هما : الموسيقى الشعبية او الفولكلور الموسيقي من
حانب ، والموسيقا الدينية المحلية من جانب آخر .
وكان الوعي بالفولكلور ، أي الفنون الشعبية ،
قد بدأ ينتشر كملح جديد في الفكر الأوربي ،
ولكن وسائل جمعه ودراسته كانت ما تزال في
إلهد ، ومع ذلك أصاح القوميون السمع لأغاني
إفلاحيين ، وأمعنوا النظر في رقصاتهم ، وعنوا
بتأديتهم ولقاصيصهم ، ودراسة تقاليدهم المتوارثة
في تيسر هي من الأفاعيل والنمو والحفاظ في
آن واحد . وهذا النضر البائل هو الذي ألهم
خطاهم في البحث عن لهجات موسيقية جديدة
ضادقة التعبير عنهم . ومن هذا الجانب استمدى
المؤلفون القوميون ألبانا ذات مقامات تختلف عن
أقسام الكبر والصغير الغربيين المستهلكين ،
واكتشفوا آفاقا من التكيف النفسي - هارمونيا
ويوليوفونيا - تختلف ، بل وتتعارض أحيانا ،
مع اللغة الأكاديمية للموسيقا الأوربية الفنية .

وأدهشهم الإيقاعات الشعبية بموازياتها
الأحادية ، وتكويناتها المركبة والمزدوجة ، ووجدوا
في آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين
الموسيقى تصلح لتطعيم التلونين . وبهذا الكنز
الشمس من المواد الأولية (الخام) انطلقوا في
تجاربهم ، واستنبطوا ما استطاعوا من الحلول
الهارمونية والبوليفونية لتلائم المقامات الشعبية
(والكسبية) ، وطوعوا البناء الموسيقي (Form)
للإصح شعبية غير مألوفة تطويعا شاعرا
(ولو بتضحيات) وخرجوا من هذا كله بלהجات
موسيقية آتفتوا بها أعمالا محلية في جوهرها
وقومية في روحها وموضوعات أوبراتها وأغانيها ،

إبداعاتهم ونواحي أساليبهم ومنهجهم في التأليف
الموسيقى ، وكل ذلك في إطار من الإيجاز البليغ
ورشاقة الأسلوب ووضوح الغرض ، لتتحول
الصفحات بين يدي القارئ الى لوح أدبي يتناغم
فيه أسلوب التعريف ، وغاية التقنيف ، ونهج
التعليم . مقدما الكثير من المعلومات عن حركة
الموسيقى العالمية ، تلك التي تهم القارئ ، وتثري
معارفه ، باعتباره أن الموسيقى تعبير عن ثقافة
المجتمع ، فهي تجمع بين الفن والفلسفة والعلم ،
في تألف هارموني يعبر عن فكر الإنسان في مرحلة
من مراحل نمو وتطور هذا الفكر . وتقدم
د . سمحة الخولي جوانب من عملية التطور هذه
بتدفق فني يعل من قيمة الإبداع الموسيقي ، بل
ومن قيمة الإنسان نفسه عل اتساع رقعة المكان
وتتابع الأعوام في جزء كبير من هذا العالم .

وكتاب « القومية في موسيقا القرن العشرين »
يضيف الكثير للمتخصصين وغير المتخصصين ،
بما يتضمنه من قائمة هامة بالمراجع الأجنبية تضم
العديد من الدراسات والمراجع التي صدرت حديثا
وهو يشتمل عن ٣٦٨ صفحة من القطع المتوسط .
وقد صدر عن سلسلة « عالم المعرفة » (العدد
١٦٢ - يونيو ١٩٩٢ م) متضمنا خمسة فصول ،
يخص كل فصل منها بقطاع جغرافي محدد ، وكل
قطاع يتميز بخصائص ثقافية معينة ، ويتقسم
- فوي نفس الوقت - الى قطاعات مكانية أصغر ،
وبخاصة حينما تتباين مصادر الثقافة ، وتتنوع
الاتجاهات المرتبطة بمصادر الإبداع القومي في
الموسيقا .

وحينما نعرض ما تضمنه هذا الكتاب ، سوف
نتبين مدى الدقة فيما احتوته مادته من معلومات ،
ومدى الجهد الذي بذلته د . سمحة الخولي في
تجميع وتقديم هذه المادة في نسج فني يجمع بين
الرؤية التاريخية والتحليل الفني ، موضحة
بحيوية أدبية ما قام به المؤلفون الموسيقيون من
عمليات ثقافية في بناء الشخصية القومية
لشعوبهم ، والنهوض بفكر ووجدان هذه الشعوب ،
من خلال مؤلفاتهم الموسيقية وجهودهم الفنية

ولكنها غريبة في أساليبها بحيث يستطيع المستمع في أى مكان أن يستمتع بها ويتعرف على مصدرها .

بعد هذه المقدمة يعرض لنا الكتاب في الفصل الأول أصناف الموسيقى الشعبية في إسبانيا وبريطانيا واسكاندينافيا . وما احتوته موسيقيا إسبانيا من ألحان ومقامات وإيقاعات وآلات موسيقية من الشرق ، حملها العرب معهم الى الأندلس - وعلى رأسهم **زوياب** . وكيف احتفظت الآلات الموسيقية العربية بأصنافها العربية في اللغة الأسبانية . كما تضمن هذا الفصل تعريفا بعدد من الموسيقيين الأسبان ، مثل : **مانويل دى فاليا** (١٨٧٦ - ١٩٤٦) ومؤلفاته وأسلوبه وأهم أعماله . وكذلك **ارنستو هالفتر** تلميذ فاليا ، و **اسكارو اسبلا** ، والى غير ذلك من مؤلفين قوميين وغيرهم ممن استلهموا طبيعة إسبانيا وتاريخها . ثم تناول الكتاب **بريطانيا** ، وكيف أن مصطلح « فولكلور » نشأ في إنجلترا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٤٦) ، وعرض الكتاب لأهم أعمال **والف فون وليامز** (١٨٧٢ - ١٩٥٨) وأسلوبه في التأليف وأهم مؤلفاته ، وكذلك **جوستاف هولست** (١٨٧٤ - ١٩٣٤) و **ديتريش بيرتين** (١٩١٣ - ١٩٧٦) وغيرهم من المؤلفين الموسيقيين البريطانيين .

ثم تختتم المؤلف الفصل الأول من الكتاب بالحديث عن اسكاندينافيا وأهم المؤلفين الموسيقيين القوميين ، وكيف أنه من النادر أن يسلط الضوء في عالم الموسيقى على أقصى شمال أوروبا . وتكلمت الذكورة مسحة تعريفا بأهم مؤلفي الموسيقى الإسكاندينافيين . كما تناولت بتوسع أكبر حياة وأعمال الموسيقار الفنلندي **جان سيبيليوس** (١٨٦٥ - ١٩٥٧) ، وبخاصة قصائمه السيمفونية المستوحاة من الملحة الفنلندية الشهيرة (كاليبالا) .

ثم ، في الفصل الثاني من الكتاب ، تناولت المؤلف أواسط أوروبا والبلقان . فأفردت للمجر مجالا رحبا ، نظرا للدور الكبير الذي قامت به

المجر في الحركة القومية في موسيقيا القرن العشرين ، علاوة على تميز المجر ثقافيا ولغويا ، حيث أنها لا تندرج ضمن مجموعة اللغات السلافية . « كما تميزت المجر بالموسيقا والشعر . وقد كانت موسيقاها مصدر الهام لأعمال موسيقية عديدة كتبها مؤلفون من جنسيات أخرى ، وهي في هذا تقبى إسبانيا في اجتذاب موسيقاهم لاهتمام أوربي أوسع » .

وفي القرن العشرين قفزت المجر فجأة لمكان الصدارة ، وبلغ تقدمها الموسيقى مستوى جعل منها كعبة لمحبى التربية الموسيقية وللباحثين في علم موسيقات الشعوب (الانثوموزيكولوجيا) . كما احتلت مكانا مرموقا في الإبداع الموسيقي المعاصر بفضل اثنين من أبنائها ، هما : **بيلا بارتوك** ، و **سلطان كوداي** ، اللذين أسعيا الصالح صوت المجر القومي الحقيقي بمؤلفاتهما المستلهمة من الموسيقى الشعبية ، والتي نقيا عنها وجنماها من أعناق الريف .

و « **بيلا بارتوك** » (١٨٨١ - ١٩٤٥) من العبقريات الكبيرة في موسيقيا القرن العشرين . وقد قدمت « مسحة تعريفا وأقيا بجهود بارتوك في الموسيقى المجرية وفي علوم الموسيقى » فهو باحث ومؤلف موسيقي . ومن المعروف أن بارتوك وضع مقروعا لجمع وتسجيل الموسيقى الشعبية في مصر ، قلعه الى مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة خلال أبريل ١٩٣٢ م .

ولا شك أن بارتوك جدير بهذا الكم من الصفحات الذي أفردته الكاتبة لترجمة حياته ومرآحله تكوينه وأسلوبه وأعماله (٦٢ - ٩٢) . كما أن سلطان كوداي جدير أيضا بأن تفرد له

المعاصرين التقدميين - وبنفس الایجاز ، ولكن بتوسع أكثر ، عرضت المؤلف الحركة الموسيقية في تشيكوسلوفاكيا ، وبخاصة جهود لايوس ياناشيك (١٨٥٤ - ١٩٢٨) ، ثم تناولت حياة بوهوسلاف هارتينو (١٨٩٠ - ١٩٥٩) ومؤلفاته وأسلوبه ولى الواقع أن بولندا وتشيكوسلوفاكيا لعبا دوراً هاماً فى الموسيقى السلافية بعامه ، واستلهم الموسيقى الشعبية فى أعمال الموسيقيين المحدثين . كما قلعت بولندا مجموعة من الموسيقيين المحدثين الذين استلهموا موسيقاهم الشعبية فى أعمالهم الفنية المحدثه وبأساليب جديدة . وقد يكون الایجاز الشديد الذى شلهم ، وشمل غيرهما من بلدان أوربا الشرقية ، فى هذا الكتاب يرجع الى أن معظم ما كتب عن الموسيقى فى بلاد أوربا الشرقية كتب باللغات المحلية ، سواء فى رومانيا أو بولندا أو تشيكوسلوفاكيا ، مما جعل من الصعوبة التعرف بتفاصيل أولى على الاتجاهات القومية فى الموسيقى المعاصرة لهذه الشعوب .

★ ★ ★

أما الفصل الثالث من الكتاب ، فقد خصصته المؤلف لروسيا والاتحاد السوفيتى ، وأوضحت فيه كيف كان القرن التاسع عشر هو العصر الذهبى للموسيقى الروسية . وفى هذا العصر الذهبى أنجبت روسيا مجموعة من أعظم مؤلفيها . . . وقد ساد الحياة الموسيقية فى روسيا فى القرن التاسع عشر تياران موسيقيان متميزان ، أولهما تيار الموسيقى الأوربية . - مع غلبة للتأثيرات الفرنسية والإيطالية - وهو التيار الذى بلغ مستوى بارزاً من الانقسان . وأصبح جزءاً من حياة الطبقات المثقفة فى روسيا . أما التيار الآخر فهو تيار موسيقى « العامة » القائم على الموسيقى الفولكلورية السلافية من جانب ، وموسيقا الكنيسة الروسية الأرثوذكسية من جانب

المؤلفة عشر صفحات من كتابها (٩٢ - ١٠٢) ، وهو كم يفوق غيره ، لأن كوداي من الشخصيات المتفرقة فى موسيقا هذا القرن . فهو لم يكتسب مكانته الدولية بإبداعه كمؤلف قسومى مجرى فحسب ، بل بجهوده المتصلة فى البحث فى الفولكلور ، وبكفاحه المشهود لنشر الثقافة الموسيقية بين الأطفال والشباب ، و « بطريقته » الشهيرة فى التربية الموسيقية .

و « كوداي » هو رفيق كفاح « بارتوك » فى كشف النقاب عن الوجه الموسيقى الأصيل للمجر . كما تناولت د . سمحة الخولى ، بإيجاز شديد ، المجر بعد بارتوك وكوداي ، ودور الفنانين الموسيقيين فى المجر ، سواء من أتباع بارتوك أو كوداي ، أم من غيرهم ممن حرصوا على التحرر من التوجه القومى والاتجاه الى « الاغتراف من منابع الموسيقى الحديثة بكل تجاربها ومشاكلها » .

بعد الحديث عن المجر تناول الكتاب رومانيا ، وبخاصة جورج انسكو (١٨٨١ - ١٩٥٥) أبرز شخصية موسيقية أنجبتها رومانيا حتى الآن . وعرضت المؤلف ترجمة حياته وأهم إبداعاته ، ثم تناولت موسيقا يوجوسلافيا وأبرز الشخصيات الموسيقية المعاصرة فيها ، وبخاصة ميلكو كليمين المولود فى كرواتيا ١٩٢٤ . ثم عرضت ، فى إيجاز شديد أيضاً ، للموسيقا فى اليونان . فالـيونان ككل الشعوب الصغيرة انطلقت فيها شرارة الوعى القومى ورغبة تأكيد الذات .

كما تناولت القومية فى موسيقا بولندا ، التى عبر عنها أجل تمييز الموسيقار العظيم شوبان ، الذى سلب الأضواء على رقصاتها الشعبية ، واستخلص منها ملامح إيقاعية وهارمونية مميزة . وتساؤل الكتاب حيساء وأعمال شيمانوفسكى (١٨٨٢ - ١٩٢٧) الذى يمثل الجيل الانتقالي بين شوبان ومدارس بولندا التجريبية ومؤلفيها

مؤلفي بلاده ، ولكن شهرته العريضة لما تستند لهجة جماهيرية خاصة • فموسيقاه تعبر بلغة مبتكرة ، ولكنها غير معقدة • ولذلك تصل لقلوب المستمعين بسهولة ، وتحفر لها مكانا في خبراتهم الموسيقية •

وبعد الحديث عن خاتشو توريان ، نتناول الكتاب القومية في موسيقى آذربيجان ، وبخاصة أن آذربيجان نموذج خصص « للقومية » النابعة من تراث شرقي يرتبط بموسيقانا بوشايج مشتركة • وقد قدمت د • سمحة تعريفًا بثلاثة من مؤلفيها يمثلون فلسفات فنية متباينة ومتكاملة في الوقت نفسه ، هم : « عزيز جاد بيكوف » (١٨٨٥ - ١٩٤٨) ، ويعتبر مؤسس الموسيقى الآذربيجانية ، و « فكرت آميروف » (١٩٢٢ -) ، وهو مؤلف قومي آخر تبلور أسلوبه في رحابالموسيقى الشعبية ، وقد كتب كونشزرو ليليانو - بالتعاون مع « نظريوفا » - أقامه على ألحان عربية وعصرية (بعضها لمحمد عبد الوهاب) • والمؤلف الثالث هم : « ادوارد ميرزويان » (١٩٢١ -) ، وهو مؤلف أرمني من الجيل التالي ل « خاتشو توريان » •

ثم اختتمت هذا الفصل عن الاتحاد السوفييتي بتقديم تعريف وتحليل بالمؤلف « ديمتري كابلانفسكي » (١٩٠٤ - ١٩٨٧) أحد كبار المؤلفين السوفييت المعاصرين •

أما الفصل الرابع من الكتاب فقد خصصته الكاتبة للولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية • وتعتبر د • سمحة في هذا الفصل من كتابها الهام تساؤلات عديدة عن الموسيقى في الولايات المتحدة الأمريكية ، وبخاصة « وأن الموسيقى كانت أبداً نمواً من الأدب والشعر والفن التشكيلي » • فقيام حياة موسيقية « متكاملة ، بالنشط الأوربي ، يتطلب بناء فوقيا مركبا ، وهو ما لم تتوفر أركانه الا في القرن التاسع عشر » • « والحقيقة التي لا شك فيها أن الشعب الأمريكي في جوهره امتداد لأوروبا ... » •

آخر • وظل كل منهما يعيش بمعزل عن الآخر ، ولأول مرة في تاريخ روسيا تقارب هذان التياران وتفاعلا في القرن الماضي على أيدي رواد الموسيقى « القومية » الذين اشتبهوا باسم « الحلقة القومية » أو « الفلسفة الكبير » • ويهذين الجناحين : القومي والعالمي ، غزت روسيا عالم الموسيقى الأوروبية وثبتت أقدامها فيه بروسخ ، وكان هذا هو انجازها الموسيقي العظيم الذي أقيمت به على مشارف القرن العشرين • ولا شك أن أبرز انجاز حقله السوفييت ، هو أن الموسيقى أصبحت عندهم حقيقة في حياة الإنسان العادي •

وقد كتبت المذكورة سمحة هذا الفصل من كتابها قبل التطورات البعيدة المدى التي شهدتها المجتمع السوفييتي في عام ١٩٩٠ ومستقبل ١٩٩١ • كما أوضحت كيف حافظ الاتحاد السوفييتي على التراث الشعبي للجنسيات المتعددة ، علاوة على تشجيع جنسيات الأقلية غير السلافية على التعبير عن ذاتها موسيقيا بتطوير تراثها الشعبي ، وذلك في إطار تقاني وموسيقى شامل ، قادر على احتواء كل الثقافات واللهجات المتعددة التي تزخر بها البلاد •

كما حرصت الدولة على تشجيع وتطوير التعليم الموسيقي ، بل « أن تفوق التعليم الموسيقي في الاتحاد السوفييتي أمر يجع عليه الصائم كله ... وتتمتع المواهب الموسيقية لدى الطفل نهاية مركزة ... » •

كما تناولت د • سمحة الخولي حركات التغيير والتطور والتنمية الموسيقية ، وكيف حفلت الحياة الموسيقية الروسية في مستهل القرن بعبد وافر من مشاهير المؤلفين ، وتعدت ترجمة وتعريفا بحياة وأهم أعمال عدد منهم • وأبرزت للموسيقار أيجور سترافنسكي (١٨٨٢ - ١٩٧١) مجالا أكبر من غيره ، حيث « ينفرد سترافنسكي بمكانة رفيعة بين مؤلفي القرن العشرين ، ليس في موطنه روسيا وحدها ، بل في العالم كله • وهي مكانة تكاد تقترب من مكانة بهوفن وفلجتر » •

كما تناولت الدراسة الموسيقى القومية الجديدة في روسيا السوفيتية ، والنزات والمعاصرة في الموسيقى السوفيتية • وقدمت تظيلا لموسيقا أدوار خاتشو توريان (١٩٠٣ - ١٩٨٧) • وتقول د • سمحة : « ليس خاتشو توريان أعظم وأهم

فى أمريكا والموسيقا الأمريكية على السواء ، أكثر ثراء وتنوعا من كل ما تصوره أبداً فى القرن الماضى

وبعد عرض ما تم فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وما قد تحمله الأيام من تقييم للفورة الموسيقية الأمريكية ، تناول الكتاب الحركات القومية فى أمريكا اللاتينية وكيف تضافرت عوامل ثلاثة على ازدهار القومية فى أمريكا اللاتينية . « أولها : خصوصية وتنوع موسيقاتها الشعبية الدارجة ، وثانيها وجود أجيال من المؤلفين للموهوبين والمتكئين ، ممن أقبلوا على هذه الموسيقى بحماس وطنى وفنى ليلتمسوا فيها منابع الهامهم ، وتعرف أغلبهم عليها من مصادرها الأصلية وفى بيئاتها الطبيعية ، وثالثها قيام أجهزة الأداء الموسيقى ، كالأوركسترا وفرق الباليه والأوبرا ، فى إطار حكومات رعتها وحرصت على تشجيع الموسيقى القومية ونشرها محليا ودوليا فى كل الجالات »

وقد شهد القرن العشرين اتجاها قويا بين مؤلفى أمريكا اللاتينية للتحرر من سيطرة الفكر الموسيقى الأوروبى ، وشخصيتهم حكوماتهم على ذلك فى إطار سياسة تسعى لتأكيد الملامح الثقافية ، ولشحن الموسيقى القومية الجديدة بلامح صادقة التعبير عن العناصر الهندية أو الزنجية (أو المهجنة) ، ولكن دون أن تفقد فى الوقت ذاته اتصالها المنفتح (من بعيد) على اتجاهات التأليف الغربية الحديثة .

وقالت البرازيل اعترافا دوليا بموسيقاها القومية التى أبنتها مجموعة من المؤلفين ، أهمهم وأشهرهم « هاتيدور فيلالوبوس » (١٨٨٧ - ١٩٥٩) . وهو أشهر مؤلفى أمريكا اللاتينية علينا ، وأوسمهم خيالا ، وأشدهم ابتكارا ، وأغزرها . انتساجا ، إذ كتب قرابة ألف عمل موسيقى . وقد تناول الكتاب بإضاح وإيجاز حياة وإعمال وأسلوب هذا المؤلف البرازيل العظيم . . .

كما أن أمريكا بتكوينها الخاص - ليس لها موسيقا « شعبية » بالمعنى المتعارف عليه ، لكن تنمى على أساسها فنا موسيقيا قويا . ومع القرن العشرين بدأت « حركة قومية » أنتجت موسيقا ذات مذاق أمريكى خاص مستمد من أحد مصادرها الثلاثة الرئيسية ، وهى : موسيقى الهندود الجنر ، والموسيقا الأفرو أمريكية ، وتقديله الروسى البريطانى الكلتية . وقد تناول الكتاب هذه الاتجاهات الثلاثة ، ودور موسيقا « الجز » فى إعطاء طابعا خاصا للموسيقا فى أمريكا .

كما عرض الكتاب لأعمال « جورج جرشوين » (١٨٩٨ - ١٩٣٧) ، وتشارلز إيغل (١٨٧٤ - ١٩٥١) ، و « آيفز » ليس من كبار المجددين فحسب ، بل هو أول من ارتد طرأ نحو مهجولة وغرة نحو موسيقا أمريكية حقة . . .

كما أن ه . كوبلاند (١٩٠٠ - ١٩٩١) يعد أعظم مؤلفى أمريكا ، بفضل دوره القيادى والمنشعب فى خلق موسيقا أمريكية ذات جذور محلية تبلغ أفاقا عالمية . وهو يكتب حول هذا فيقول : « لا بد من توافر عناصر ثلاثة لإبداع موسيقى محلية الجذور عالمية المستوى ، أهمها : انتماء المؤلف لشعب له ملامح متميزة ، وتوافر قدر من الحس الثقافى الموسيقى لديه ، يعتمد على معين يضم الموسيقا الشعبية والدارجة ، وثالثها توافر البناء القومى للأنشطة الموسيقية (أجهزة الموسيقا المتلفة ، وأن يخدم هذا البناء المؤلف المحل ولو جزئيا على الأقل . . . »

كما تناول الكتاب حياة وأعمال « دوى هاريس » (١٨٩٨ - ١٩٧٩) و « وليام جرانث ستيل » (١٨٩٥ - ١٩٧٨) و « هنرى كاويل » (١٨٩٧ - ١٩٦٥) ، وهو أحد المتجهين الى الشرق وصاحب عقلية نهمة فى بحثها عن عوالم صوتية جديدة وهكذا - كما تقول د . سمعة الحولى : أصبح العالم الجديد يضج اليوم بتيارات واتجاهات وتجارب موسيقية ، بعضها « تقليدى » يدور فى فلك الموسيقا الأوروبية المتوارثة ، وبعضها « قومى » والبعض الآخر « تجريبى » نقلته أمريكا عن أوروبا ، أو ابتكرته وفاقته فيه أحيانا . وأصبحت الموسيقا ،

العربي منه بوجه خاص - من تداخل ثقافي ،
وصراع عسكري وفكري وعقائدي مع الغرب •

« ففي العصر الذي حشدت فيه شعوب الشرق كل قواها للتخلص من الاستعمار والاستغلال الغربي ، ووجهت بتقديم حضارة الغرب علميا وتكنولوجيا بما فرض عليها أن تسارع كثيرها للأخذ بأسبابه ، ومحاولة اللحاق بتطورات التصنيع والتحديث • وهكذا تصاعدت حمة المراجعة بين الشرق والغرب ، وتعمقت المواقف والعلاقات بينهما تعقيدا أدى لتخلخل خطير في مسلمات الشرق » •

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن بعض المؤلفين الغربيين ، في غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للترتين الموسيقي ، اتجه نحو الشرق وموسيقاته • • • •

وقد تناولت المؤلفة أيضا هذا الصراع الثقافي ، وما يرتبط بالتراث الموسيقي وخصائصه المتميزة ، وما يضمه التراث العربي الموسيقي من عناصر فارسية وتركية ، وما يعتمد عليه هذا التراث من لحن وإيقاع •

« كما أدى الانبهار بموسيقا الغرب ، وعقدة الشعور بالنقص ، لوجة من التنكر للتراث عند بعض شعوب الشرق ، ثم جاء رد الفعل المتوقع فظهرت موجة مضادة تنادي بالحفظ على التراث التقليدي والشعبي والعودة اليهما ، ليس كركن من أركان الهوية الثقافية فحسب ، بل كأساس لا غنى عنه لأي تجديد أو تطوير موسيقي •

وهذه الموجة المضادة هي التي أدت في مصر ، مثلا ، لإنشاء « مركز الفنون الشعبية » في أواخر الخمسينيات ، ثم « فرقة الموسيقى العربية » في أواخر الستينيات • وقد جاءت هذه الفرقة ومثيلاتها لتسد فراغا ، ولتستكمل بناء الحياة الموسيقية • • • ولكن تشهد السباحة الموسيقية الشرقية في هذا القرن - تحت شعار التجديد - تيارات هوجاء من « التفرغيب » السطحي الذي أهمل كثيرا من أقيم عناصر التراث ومن مقاماته ، مفضلا عليها السلمين : الكبير والصغير ، المستهلكين في نظر الغرب نفسه • • • وفي غمار التيارات العنيفة أخذت مدارس التأليف الموسيقي القومي في الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوي

أما في المكسيك ، فقد تمتع « كارلوس شافيز » ١٨٩٩ - ١٩٧٨ ، بإمكانه مناصرة لـ « فيلا لوبوس » • وكان شافيز مؤمنا بمبادئ الثورة المكسيكية ، وقد عبر عنها بمؤلفات ذات طبيعة جماهيرية دعائية •

كما تعرضت الأرجنتين لنفس الصوحة القومية التي سرت في أنحاء أمريكا اللاتينية ، وانعكست موسيقيا لأول مرة في أعمال « ألبرتو ويلاهز » (١٨٦٢ - ١٩٥٢) الذي كان له أثر عميق في توجيه الموسيقى فيها. وجهة قومية ، ثم أنجبت الأرجنتين واحدا من ألمع الشخصيات الموسيقية في أمريكا اللاتينية ، وهو « ألبرتوجينا سسترا » (١٩١٦ - ١٩٨٢) ، وقد اتسمت كل مؤلفات المرحلة الأولى عند ألبرتوجينا سسترا بنزوع قوي نحو القومية •

وفي شيل كان « بيدرو ألييندي » (١٨٨٥ - ١٩٥٩) من أهم القوميين مع نزوع نحو الانطباعية • أما المؤلفون الأحدث ، مثل : « دومنجو دي سانتا كروز » (١٨٩٩ -) و « خوان أوريجو سالاس » (١٩١٩ -) وغيرهما ، فقد انتشرت أعمالها دوليا ، وإن لم تكن صريحة في طابعها القومي •

وتختتم « • • • » صفحة هذا الفصل بتعليقها على المدارس القومية الموسيقية لأمريكا اللاتينية بأنها أثبتت قدرتها على ملاحقة الموسيقى الغربية ، وتجاوز السبق الزمني الهائل بينهما بموسيقا لا تقلد الغرب ، لأنها نابعة من ثقافات تختلف في جذورها عن الغرب ، ولكنها تمازج حذيت قيم لحضارات مختلفة ، ولتت موسيقا جديدة أثبتت حيوية القومية ومكانها بين التيارات الموسيقية المعاصرة •

« أما الفصل الخامس والأخير من الكتاب ، فقد ألفته المؤلفة لأصداه القومية في الشرق • وهو فصل موجز ، أمل أن يكون مختلفا في المستقبل • • • • • لدراسة موسيقية تكشف عن الأبعاد الفنية والموسيقية والقومية أيضا في حركة التطور الفني في البناء الموسيقي ، وبخاصة ما واجهه الشرق • •

رشيد ، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخضع أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعير المبكر عن مضامين شرقية متطورة .



وإذا كنا عادة نجد موجات اليقظة القومية الثقافية لحركات التحرر السياسي والنهوض الاجتماعي، فإننا في تركيا بصدد وضع يكاد يكون معكوسا - كما تقول د. سمحة - فالتحديث والصلمانية قد اتخذتا على يدى أتاتورك اتجاها مطلقا نحو تبني حضارة الغرب ، ومحاولة لقطع الجسور التاريخية ...

غير أن هذه الأوضاع التعسفية التي فرضها أتاتورك خفت حدتها وعادت البلاد لأوضاع شبه طبيعية منذ السبعينيات ، واستعادت المؤسسات الإسلامية مكانها في حياة تركيا ، واستأنفت الطرق الصوفية بعض نشاطها بما في ذلك النشاط الموسيقي، وكذلك عاد للموسيقا التركية التقليدية بعض ثقلها في الحياة الموسيقية .

وبنفس النهج الذي سارت عليه د. سمحة في كتابها ، يعد أن عرفت بالواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي يحيط بالحياة الموسيقية ، قمت نماذج من أشهر الموسيقيين ، فقدمت أحمد عدنان سايعون (١٩٠٧ - ١٩٩٢) الذي يعد من أكبر شخصيات الموسيقا التركية القومية ، بل وفي منطقة الشرق ، وله مكانته في أمريكا وأوروبا . فهو من أوسع مؤلفي الموسيقا القومية التركية نشاطا وانتاجا ، ومن أكثرهم رسوخا وتفننا في تحقيق الاندماج بين عناصر التراث التركي التقليدي - الديني والشعبي - وبين فنون التأليف الغربية ، وهو كذلك أستاذ وقائد أوركسترا وباحث في الفولكلور الموسيقي ، وله دراساته المنشورة فيه ، ومنها كتابه الصادر في السبعينيات عن بحث بارتوك في الموسيقا الشعبية التركية . كما زار القاهرة بدعوة من وزارة الثقافة المصرية في السبعينيات ، حيث قاد حفلا من مؤلفاته الأوركسترالية والفنائية .

كما يعتبر جمال رشيد (١٩٠٤ -) أول مؤلف قومي تركي في نظر مواطنيه . ويعتبر ن. كاتم أكيس (١٩٠٨ -) من المؤلفين

الذين يتميز أسلوبهم بقلية العناصر المستمدة من الموسيقا التركية التقليدية في أعمالهم .

هذا وينتمي علوي جمال أوكين (١٩٠٦ -) وحسن فريد الناز (١٩٠٦ -) لنفس هذا الجيل . وقد امتدت حركة التأليف المعاصر على أساس غربية في تركيا لأجيال أخرى من المؤلفين ، ولا زال النزوع القومي مميذا لمؤلفات أغلبهم ، وهو مستلهم إما من التراث الفولكلوري أو التقليدي أو الديني ، ولا زالت الموضوعات التركية التاريخية والمعاصرة تشغل حيزا مرموقا في أغلب مؤلفاتهم .



وعن قصة الموسيقا في لبنان في هذا العصر ، فهي قصة تفاعل وأخذ وعطاء متفتح على الموسيقا الغربية ، جعل من بيروت - بجانب القاهرة - مركزا مفضلا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم ، وهو ما انعكس على الحياة الموسيقية منذ مطلع القرن ، وصيغها بصيغة عالمية ، مهتة لنشأة حركة موسيقية قومية التوجه ، طرحت حلولاً وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقا اللبنانية الشعبية والغربية ، وبين صمتة الموسيقا الغربية .

وأوضحت د. سمحة الخولى دور العديد من الموسيقيين اللبنانيين ، وبخاصة « وديع صبرا » أول رواد الموسيقا القومية في لبنان ، وإلى غير ذلك من المؤلفين اللبنانيين ، مثل : عبد الغني شعبان ، والأخوان عاصي ومنصور . وحياتي . . . وتوفيق الباشا ، وهو يعتبر من أفضل المثليين للقاء الصحي بين الحضارتين الشرقية والغربية في لبنان بفضل موقفه المتوازن منهما .

ثم تناولت د. سمحة دور مصر التي تتميز - عن تركيا مثلا - بنمو حركتها التحريرية القومية نموا طبيعيا تبع من داخل المجتمع ، فظهرت بواديه منذ القرن السابق في دعوة الاستقلال التي قادها مصطفى كامل ومحمد فريد ، وكيف كان أول لقاء في عصر محمد علي مرتبطا بإنشاء مدرسة للموسيقى العسكرية ، كجزء من خطته لتكوين جيش مصري حديث ، ثم دور الخديوي اسماعيل وبناء دار الأوبرا . إلى غير ذلك من نشاطاته .

الموسيقا الفنية المتطورة في العالم العربي اليوم . وهو أمر يحتاج الى دراسات وافية تكشف عن الاتجاهات الفنية التي تسود حاليا حركة الموسيقا القومية العربية ، سواء في دول المغرب العربي أو دول الخليج ، وبخاصة أن الكثير منهم درس في أوروبا ، وفي الكونسيرفاتوار في القاهرة .

وكم أرجو أن تتاح الفرصة للدكتورة سمحة بتقييم نقدي لأعمال الموسيقيين القوميين الجدد في البلاد العربية بنظرها الموضوعي ودقتها النقدية ، وأن يتوفر لها الوقت والجهد لوضع تخطيط شامل للحركة الموسيقية على الصعيد العربي ، ولو في لقاء على فني متميز ، مثلما تم ذلك بلنسية للموسيقى العربية في المؤتمر الثاني للموسيقى العربية ، الذي عقد بالملكة المغربية في فاس - أبريل ١٩٦٩ - وفي القاهرة - ديسمبر من نفس العام . فما أحوجنا الى توثيق اتجاهات الثقافة العربية بعامة ، في عصرنا الحالي ، والموسيقا بصفة خاصة .

والدراسة التي قدمتها د. سمحة « القومية في موسيقا القرن العشرين » أرجو أن تكون مدخلا لدراسات أخرى تكشف لنا عن جوانب هذا الاتجاه في بلدان أخرى ، وتعرفنا بالعديد من الموسيقيين القوميين على الساحة الدولية ، وبخاصة في آسيا وأفريقيا . والجهد المبذول في هذه الدراسة هو جهد بلا شك مشكور ، وهو جهد غير يسير . فالكتاب ليس كتابا ثقافيا فحسب ، بل هو أيضا يحل الجانب التعليمي بين جرائحه . وهو إضافة أخرى للمكتبة العربية تضفيها د. سمحة الى جهودها العلمية والتعليمية العديدة ، وتأكيد آخر لأهمية الوعي بالموسيقى الشعبية في تأكيد الشخصية الوطنية وتحقيق التواصل الثقافي بين الأجيال ، وفتح بابات عديدة وجديدة أمام الفنانين المحدثين يعبرون من خلالها عن وعيهم الوطني ومعرفتهم بالقيم الجمالية في ابداعات شعبهم ، التي تحل موروثات حضارية ورؤية إنسانية تؤكد قدرة مجتمعهم على مواصلة العطاء الحضاري الزر .

وقد أسفر اللقاء مع الحضارة الغربية عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد في الأطار الموروث لحياتها الثقافية . وفي حديثها عن سيد درويش تقول د. سمحة : « وسيد درويش مثل أعلى لما يمكن أن نسميه « الملحن القومي » ، ولا نقول المؤلف ، لأن مفهوم التأليف الموسيقي لا ينطبق عليه ، ولكن هذا لا يقلل بائى حال من دوره الزائد في تمهيد الطريق لموسيقا مصرية متطورة ، تابعة عن وعي متزايد بالهوية المصرية واستجابة لأحداث المجتمع وتحولاته » .

وبعد ذلك عرض الكتاب لنور الأذاعة في الثقافة المصرية وحركة السبعين . والتأليف الموسيقي القومي . ثم الفنون وثورة ١٩٥٢ ، ثم قدمت ترجمة لحياة عدد من رواد التأليف الموسيقي القومي ، وعرضا لأعمالهم ، مثل : يوسف جريس (١٨٨٩ - ١٩٦١) وحسين رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩) وأبو بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) الذي يعد من ألمع أعضاء جيل الرواد من المؤلفين القوميين في مصر ، وأهمهم دورا في خيانتها الموسيقية .

ثم تناولت مجموعة المؤلفين الذين يمثلون الجيل الثاني والثالث ، ممن يقومون بصورة متكاملة للموسيقا القومية في مصر منذ منتصف القرن ، مثل : عزيز الشوان (١٩١٦ -) ، عطية شراوة (١٩٢٢ -) ، ولغت جرائحه (١٩٢٤ -) جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨) ، عواطف عبد الكريم (١٩٣١ -) ، حليم الضبيح (١٩٢١ -) وهو مؤلف مصري في العالم الجديد . وتثر د. سمحة تسائلا عاما ، هو : هل القومية جغرافية أم زوجية ؟

ثم بعد ذلك تناولت د. سمحة الجيل الثالث من المؤلفين ، مثل : جمال سلامة ، أحمد الصفي ، راجح داود ، مونا غنيم ، نادر عباس ، محمد عبد الوهاب ، عبد الفتاح ، شريف محي الدين ، علاء مصطفي ، خالد شكري ، وغيرهم ممن تبججوا في الكونسيرفاتوار بالقاهرة . ثم تناولت



جولة الفنون الشعبية



أبراج الحمام

أصل بيسوفى عطية

تمتيز أبراج الحمام القدم ما عرفه الانسان من مساكن التريبة ، وقد تناقل مريو الحمام تربيته في الأبراج جيلا بعد جيل .
ولقد برع كثير من الناس في بناء أبراج الحمام ، وأخذوا يقيمونها على هيئة اشكال هندسية جميلة . فمنها ما يبنى على هيئة مخروطية ، ومنها ما يبنى على هيئة قباب مستديرة ، ومنها ما يبنى على هيئة حجرات تزينا فتحات التهوية التي تعمل على اشكال مختلفة تعطي الأبراج منظرا جميلا .

المعتبر قانونا أنه من الطيور المفيدة للزراعة والمحرم صيدها .

اشهر أبراج الحمام في القطر المصري :

توجد أبراج مشيدة في جهات مختلفة من القطر المصري تختلف في الحجم والشكل ، أشهرها : - أبراج دثسوى بالمنزلية - وأبراج الجفدون (ملك بشرى بك حنا) وهي مشيدة على مساحة ربع فدان ، وقد قدر ما بها من حمام يرى بنحو ٦٠ ألف زوج . وأبراج ناحية القصر والصيد بنجع حمادى (ملك سمو الأمير يوسف كمنال) وهي اكبر الأبراج في القطر المصري ويقدر ما بها من حمام بمائة ألف زوج .

لماذا تبنى أبراج الحمام ؟ . . . وظيفة الأبراج :-

تبنى أبراج الحمام لأكثر من هدف ، فالبعض يسمي لبنائها بأشكال جميلة كأداة لتزيين البيوت من الخارج فقط ، والبعض الآخر يسمي لبنائها بهدف تربية الحمام البرى وليس الزينة . وهناك فئة ثالثة تحاول هند بنائها للأبراج الجمع بين هذين الهدفين « الزينة وتربية الحمام » .

ولكن في الغالب تبنى الأبراج بهدف تربية الحمام والحصول على فراخه (الزغاليل) للغذاء ، واستعمال ذرق الحمام أو الرسمال في تسميد المزروعات لأحتوائه على عناصر سادية مفيدة ، ولذا يباع بشئ مرتفع ويشترى به ذراع القنات والنخل والخضر لتسميدها به ، ويعتبر موردا من موارد الرزق للمستغلين بتربية الحمام البرى .

برج المنوفية (برج دنشواى) :

البريطانيين كانت لديهم عادة التجول فى بعض القرى والبلاد لصيد الطيور بينادقهم .

وفى يوم الاثنين ١١ يونيو ١٩٠٦ غادرت كتيبة تتألف من نحو ١٥٠ جنديا بريطانيا القاهرة متوجهة الى الاسكندرية بطريق البر ، وبعد مسيرة يومين وصلت منوف ، وكانت الكتيبة برئاسة خمسة من الضباط ، فأبلغ الضباط مأمور المركز يرغبتهم فى صيد الحمام ببلدة دنشواى ، وكانت مشهورة بكثرة حمامها .

بدأ الضباط فى التوجه الى قرية دنشواى ، وانقسموا الى مجموعتين . مجموعة منهم وقفت على الطريق الزراعى وقامت باصطياد الحمام من فوق الأشجار المثمرة هناك ، وهذه المجموعة نظرا لبعدها عن الحقول والأجران ومنازل الأهالى لم يصيها أحد بسوء .

أما المجموعة الأخرى فقد سارت من خلال أجران القمح المثمرة حول القرية ليصطادوا ما بها من حمام ، وقد حذرها أحد الشيوخ بالقرية من إطلاق النار خوفا من احتراق الأجران . ولم يمتص الضباط بهذا التحذير ، وأطلق أحدهم النار قاصدا اصابة الحمام فأصابته الطلقة زوجة صاحب الجرن (مؤذن القرية) ، كما أصابت الجرن فاشتعلت به النيران وسقطت المرأة جريحه تتخبط فى دمالها .

وصاح أحد الموجودين فى تلك اللحظة مستغيثا بالأهالى ، وقام بالهجوم على الضابط الذى أطلق النار وتجاذب وياه البندقية ، وأقبل أهل القرية من رجال ونساء وأطفال ، كمادة أهل القرى المصرية عندما يلبون نداء استغاثة فورا ، هائجين صائحين « الخواجة قتل المرأة وحرق الجرن » ، وأحاطوا بالضابط وحضر بقية الضباط الأنجليز لانقاذ زميلهم ، وتصادف أن وصل فى نفس اللحظة شيخ الخفر ومعه مجموعة من الحفراء لتفريق الجموع وانقضاء الضباط ، فتوهم الضباط أن الحفراء حضروا يريدون بهم شرا ، فأطلقوا الأجرة النارية فأصابوا شيخ الخفر وأصابوا أيضا اثنين من الموجودين ، فهجأ أهل البلدة وبقية الحفراء وانهالوا على الضباط بالطوب والعصى الغليظة وأثخنوا من

قبل الحديث عن برج المنوفية أو بالتحديد برج دنشواى ، وناذا احتيدر هذا البرج بالذات ، يلزمنا التعرف أولا على ما هو دنشواى ؟

دنشواى هي . . إحدى قرى محافظة المنوفية تقع على بعد كيلو مترين وعط من مدينته الشهده ، وعلى بعد حوالى ١٢ كيلو مترا من شبين الكوم (العاصمة) ، ويربطها طريق مرصوف بالشدهه ، وبالتالى ببقية المناطق المحيطة ، وهى تقع على طريق سكة حديد القاهرة - كفر الزيات مروراً بمدينه منوف ، وترتبطها بالمحافظة شبكة من سيارات التوبيس والأجرة .

برج دنشواى :

اهتمت محافظة المنوفية بهذا البرج اهتماما بالغا يتجلى فى مظاهر عديدة بداية من اتخاذ شعارا للمحافظة ، يرسم على اللافتات الارشادية الموجودة بمداخل المحافظة ، ويرسم أيضا على اعنه الكتب الاعلامية والمجلات الخاصة بالمحافظة كرمز لها ، ونجد هذا الشعار فى شكل مجسم غاية فى الابداع عند مدخل شبين الكوم عاصمة المنوفية . وليس هذا فحسب ، بل حتى المطاعم والاستراحات والمزارات السياحية والمحال التجارية بالمحافظة تقتبس اسم البرج لتصيغ على نفسها من اسمه شهرة داخل وخارج المحافظة .

وفى الأعياد القومية يقدم أهالى محافظة المنوفية استعراضات فنية تحكى قصة ثورة أهالى دنشواى فى عيدهم القومى (١٣ يونيو من كل عام) .

أما عن سبب كل هذا الاهتمام ، فهو الحادثة الشهيرة التى عرفت بحادثة دنشواى ، والتى خلدت ذكرى هذه القرية كمكان أنطلقت منه أول ضيعة ضد الاستعمار البريطانى عام ١٩٠٦ . وتستمد أبراج دنشواى شهرتها من هذه الحادثة الشهيرة .

تفاصيل الحادثة :

تتلخص حادثة دنشواى فى أن عددا من الضباط من جيش الاحتلال وبعض الموظفين

١٩٠٦ جرى بالمهمين الى دنشواي وبدأ تنفيذ الأحكام في منتصف الساعة الثانية بعد الظهر بفضاعة فاقت كل ما يتصوره العقل .

انشاء أبراج الحمام البرى :

تعمل عادة أبراج الحمام البرى من الطين (الملوثة الخضراء المخلوطة بالتبن) والواديس (الزلوع) أو بناء بالطوب الأحمر .

وتنشأ الأبراج على سطوح المنازل مطلة على شسوارع أو قضاء أو على حدائق أو مخازن أو خلائها على أشكال مختلفة (سبق الإشارة إليها) ولكن فى الغالب يكون البرج مربع الشكل ، طول كل ضلع فيه من ٤ - ٥ متر ، وتوضع فى جدرانها الأربعة قواديس من الفخار (يطلق عليها الفلاحين اسم الزلوع) على شكل صفوف منتظمة متجهة فتحاتها الى داخل البرج .

شكل الزلوع :

أسطوانى الشكل مقلد من أحد طرفيه ومفتوح من الطرف الآخر ، يبلغ طوله ٢٥ سم ، وفطر فتحته ١٥ سم . ومفتوح فى مؤخرته انتفاخا يصلح لأن يكون عساً مناسباً لا يتدحرج منه البيض كما يحفظ الزغاليل من السقوط .

شكل البرج من الداخل :

يقسم البرج من الداخل بجدارين متعامدين الى أربعة أقسام متساوية ، ويقسم كل قسم فيها الى مستطيلين بواسطة حاجز من الطين يقام على جفع نخلة ممتد بين جدارين متقابلين على ارتفاع متر أو متر ونصف من مستوى البرج وتوضع القواديس كذلك فى الجدارين المتعامدين وفى الحواجز المذكورة بالتبادل ، بمعنى أن كل صف تنجه فتحاته فى جهة مخالفة للصف الذى نوقه أو تحته .

والبرج المبنى على هيئة حجرة طولها خمسة أمتار وعرضها أربعة أمتار وارتفاعها خمسة أمتار يحتوى على ٧٠٠ - ١٢٠٠ قادوس يسكنها من ٥٠٠ - ٧٠٠ زوج من الحمام ، ويوجد باب صغير على أحد جوانب البرج يبلغ ارتفاعه متراً أو أقل

لحقوا بهم ضرباً وكانت النتيجة إصابة ثلثه انتيبه بفسر فى ذراعه وجرح ثلاثة من الضباط البريطانيين ، واحاط بهم حمرء القرية واخذوا منهم أسلحتهم وحجزوهم حتى نجاء ملاحظ البوليس وأوصلهم الى المسكر ، بينما سارع أحد المصايين وهو الكابتين بول ومعه الطبيب البيطرى الانجليزى المرافق للكتيبة بالفراو ، وأخذوا يدوان حتى قطعاً ثمانية كيلومترات فى جسارة القيط ، لأن الحادثة كانت فى منتصف فصل الصيف ، فلم يكن الضابط يصل الى باب سوق « سرسنا » حتى سقط من الاعياء ومات بعد ذلك متأثراً بضربة الشمس ، وتركه زميله الطبيب البيطرى وأخذ يعدو حتى وصل الى معسكر الكتيبة بناحية كمشيش .

وما كادت أنباء الحادثة تصل الى مسكر الكتيبة حتى سارع بقية الجنود الى مكان الواقعة . وفى الطريق وصلوا الى « سرسنا » فظنوا أنها دنشواي عندما وجدوا ضابطهم ملقى على الأرض ، ورأوا أحد الفلاحين ويدعى سيد أحمد سعيد يقدم اليه قدماً من الماء ، فظنوه من الضارين ، واتجهوا اليه يناديهم وأمطروه وخزوا وطمناً حتى عسوا رأسه ومات بين أيديهم وذهب دمه هدراً ولم يحاكم أحد من قتلته . وقد عرف هذا القتل « بشهيد سرسنا » ، ورغم ذلك فقد صمم الانجليز على مواصلة الانتقام .

محكمة دنشواي :

نارت ثائرة جيش الاحتلال من وقوع الحادثة ولم يحاول تبين العوامل الحقيقية التى أدت إليها ، وهى اقتحام الضباط البريطانيين بدون وجه حق لحقول الأهالى وأجرانهم لصيد الحمام المملوك لهم ، وذهب المستر ميتشيل مستشار وزارة الداخلية الى مكان الحادثة يوم وقوعها وأجرى التحقيق فيها بمنتهى السرعة وأخذ ولاية الامور يقبضون على الأهالى جزأها .

وقد أصدرت المحكمة أحكاماً بالإعدام شتقاً وبالإشغال المؤبد وبالسجن والجلد ، مع تكليف مدير الموقية بتنفيذ أحكام الشنق والجلد علناً فى المكان الذى مات فيه الكابتين بول .

وفى الساعة الأولى بعد ظهر يوم ٢٨ يونيو

✧ ارتفاع تكلفة بناء البرج • أبراج الحمام قديماً كانت لاتكاد تكلف صاحبها شيئاً سوى قليل من العناية والاهتمام ومصاريف الانشاء (من ١٥ - ٢٠ جنيهاً مصرياً) ، حيث كان المائة زغلول لا يتجاوز سعرهم نصف جنيه ، بالإضافة الى المصاريف السنوية أربعة جنيهات تمن ٢ - ٣ أرباب ذرة شامية .

✧ اما الان فتزيد تكلفة البناء عن هذا بكثير اذ يبلغ ثمن الزلوع الواحد جنيهاً ، أى ان المانه رلوع بمائه جنيه ، بالإضافة الى ارتفاع سعر الحسب وزيادة تكاليف الغذاء (من ذرة وغلة وأرز) .

وهنا يجب ملاحظة أنه على الرغم من توافر غذاء الحمام لدى البعض من العلاحين من بقايا المحاصيل الحبوبية ، وفضلات المخازن والأجران (الكناسة) ، ومع سهولة تربيته وقلة أمراضه وعدم احتياجه لعناية خاصة حتى أنه لا يبقى على الفلاح بعد ذلك الا تكلفة البناء ، فاننا لا نجد اهتماماً بإقامة الأبراج لا لسبب غير الإهمال الذى زاد شيوعه فى الفترة الأخيرة بين أغلب مزارعى القطر .

صعوبة الفة الحمام للأبراج الجديدة :

على الرغم مما سبق ذكره من المحاولات التى تجرى لىانس الحمام للسكن فى البرج الا انه لا يأنف غير المكان الذى اعتاده من قرن مضى (كأبراج دنشواى القديمة) . ولذلك نجد أن طشاعة إقامة الأبراج تقتصر على البيوت التى بنيت بجوار هذه الأبراج القديمة والتى تتركز جنيهاً فى مكان واحد بالقرية حتى أن أصحابها يخشون عليها الحسد .

وبينما نجد أن أبراج الحمام تزدهم فى بعض البلاد حتى يكون هناك خطر على حاصلاتها من أسراب الحمام البرى ، فإننا فى نفس الوقت لا نجد لها أثراً فى قرى أخرى ، ولعل السبب فى ذلك واجب للتقليد .

اهم ما يجب مراعاته فى إقامة الأبراج :

١ - يشترط إنشاء الأبراج فى مكان هادئ ،

من متر للدخول منه الى أحد أقسام البرج الأربعة . كما توجد ثلاث فتحات أخرى من الداخل للدخول منها الى الأقسام الثلاثة الباقية ، ويصح فى كل قسم من أقسام البرج الأربعة من أعلا طماتان أو ثلاث مستديرة قطر الطاقة نحو ٨ سم للدخول وخروج الحمام كما توضع بعض أغصان الأشجار أو الأرتاد المريضة الخشبية تحت هذه الطاقات وحول البرج . من أعلا تسمى بالحالات وهى معلقة لراحة الحمام ورياضته قبل دخوله الى البرج وخروجه منه • كما أن لهذه العنروق الخشبية فواید أخرى اذ أنها تستعمل لوضع المعالف عليها لتغذية الحمام وقت الحاجة ، وبجانب ذلك يستعملها الفلاح لنظافة البرج ولأخذ الزغاليل ، ويطل البرج من الداخل بطين المتخمر حتى لا توجد شقوق تكون مأوى للآفات والحشرات ويدفن البرج من الخارج بمخلول الجير حتى يكون محبوباً لدى الحمام فيصح الإقامة فيه ، ولا تنجح إقامة الأبراج الا بجوار مجرى ماء كالنيل أو ترعه لانقطع منها الماء .

ويجدر بنا التوقف هنا لملاحظة الآتى :

أنه عند الرغبة فى تعبير البرج وجلب الحمام له يوضع الماء والغذاء مثل كيزان الذرة الصحيحة لأغواء الحمام فيزور البرج ويأخذ وقتاً طويلاً فى التقاط الخبواب من الكيزان فيأنس للسكن فى البرج ، هذا اذا وجدت أبراج مزدحمة بجواره • وهناك طرق أخرى يلجأ اليها الفلاحون لتعبير الأبراج كاذ يؤتى بنحو ١٥ - ٢٠ زوج من الحمام الكبير وتقصص (تخربل) ولا يسمح لها بالطيران حتى يبيض وتقصص ، أو يؤتى بخمام صغير (زغلول) لا يستطيع أن يطير ويحبس فى البرج ويقدم له الغذاء ويبنى كذلك الى أن يكبر فاذا طار عاد الى البرج ولا يهجره .

مدى حرص الفلاحين على بناء الأبراج قديماً وحديثاً :

اذا حاولنا تحديد مدى شيوع هذه الظاهرة (بناء الأبراج) منذ أكثر من ٨٥ عاماً وحتى الآن ، أى قرابة قرن ، فاننا نجدها الآن أقل شيوعاً بكثير عما مضى ، ويرجع ذلك الى أسباب عديدة نذكر منها الآتى :

التظففة ليشرب الحمام فى أى وقت يشاء .

٨ - يجب مراعاة أن يكون عدد القواديس داخل البرج أكبر من عدد الحمام الذى سيربى فى البرج .

أكثر الطرق شيوعا فى بناء الأبراج :

★ فى العادة تبنى قاعدة على ارتفاع حوالى ٢ متر فوق الأرض من الطوب الأحمر ، والبعض يقوم ببنائها من الطوب النوى - وتكون هذه القاعدة على شكل مستطير أو على شكل مربع على حسب شكل البرج .

★ ترص القواديس بعد ذلك فوق بعضها على قاعدة البرج بحيث تكون فتحاتها الى الداخل، وتثبت هذه القواديس بمونة من الطين المدعوك مع التبن . كما تملأ الفراغات بين القواديس وبعضها من هذه المونة .

★ فى أثناء بناء البرج توضع فى جدرانه بعض البرايخ المفتوحة من الجانبين لدخول وخروج الحمام . كما تثبت بعض عروق من الخشب متعامدة فى جدران البرج من الداخل لتثبيت الجدران ، وللاستعانة فى انتقال عامل البرج لجمع الحمام من القواديس ولتنظيف هذه القواديس من وقت لآخر - كما تثبت بعض قطع خشبية أخرى فى الجدران من الخارج لوقوف الحمام عليها .

★ بعد تمام بناء البرج تطلّى القواديس من الخارج بطبقة من الطين ثم تدهن بطبقة من الجير . أما من الداخل فتصاّل الفراغات بين فتحات القواديس بطبقة من الطين .

★ يعمل للبرج باب من الخشب ويكون غالبا فى الناحية القبلية .

عيوب أبراج الضمام العادية :

١ - رص القواديس فوق بعضها وطلازها من الخارج بالطين لايساعد على إيجاد الجو المناسب للحمام . ذلك لأنه فى أغلب الأحيان يسقط طلاء الطين الخارجى نتيجة العوامل الجوية المختلفة - وفى هذه الحالة

ذلك لأن الحمام يحب الهدوء ويكره الضوضاء . فهو ينزعج من الأصوات العالية لذا يفضل بناء الأبراج فى الأماكن الخلوية .

٢ - مراعاة دخول الشمس وتجدد الهواء داخل الأبراج لأن الشمس تقتل الميكروبات كما تبسّث فى أجسام الحمام النشاط وتزوده بالقوة والصحة . والهواء النقي ضرورى للحمام الكبير والصغير لأنه يمنح الحمام القوة والحياة ، ويجب ملاحظة ألا يكون هناك تيارات هوائية شديدة داخل مكان التربية لأن التيارات الهوائية تضر الحمام وخاصة إذا كان صغيرا ، لذا يفضل أن يكون اتجاه البرج الى جهة الشرق حتى يكون دائما .

٣ - لا يسمح بإقامة أبراج الحمام بمحل تربية الفراخ حتى لا تتكاثر الحشرات فى أعشاش الحمام (القواديس) بسبب عدم القدرة على تنظيفها يوميا ، وأيضا حتى لا تقتل الفراخ ما يسقط من الزغائيل .

٤ - يجب أن تكون الأبراج سهلة التنظيف حتى يمكن القضاء على الحشرات أولا بأول، لذلك يجب على المربي ملاحظة ألا يكون بالأبراج شقوق تأوى الحشرات وترميها من وقت لآخر .

٥ - أن تكون الأبراج غير ضيقة ولا شديدة الاتساع - ضيق المكان لا يساعد على حركة الحمام ونشاطه فيقل إخصابه - كما أن ضيق المكان يؤدى الى هجرة الحمام فى حين أن اتساع المكان أكثر من اللازم فيه اسراف فى مصاريف الإنشاء .

٦ - أن تكون فتحات الأبراج مما يمكن قفله وفتحها لمنع أعداء الحمام من طيور جارحة مثل الصقر والغراب والحيوانات مثل الفأر والفرس والثعالب والقطط من الدخول .

٧ - يستحسن بناء الأبراج فى أماكن قريبة من الأجران حتى يستفاد من الحبوب التى تترك فيها . كما يلاحظ أن يكون البرج فى مكان قريب من مصدر دائم للمياه الجارية

الخارجي • وفيما يلي شرح لطريقة بناء البرج بهذه الكيفية :

أولا : أبراج الحمام فوق أسطح المنازل :

في بناء أبراج الحمام بطريقة الترمس فوق أسطح المنازل يلاحظ ما يأتي :

★ أن يكون سطح المنزل المسلح أو مغطى بالبلاط حتى لا تتعب الفيران السقف وتدخل الى البرج - وتقام أبراج الحمام فوق السطح على شكل هندسي يغطي للمنزل جمالا ورونقا .

★ في بناء أبراج الحمام على شكل حجرات فوق سطح المنزل يلاحظ أن تكون جدران حجرات البرج على امتداد جدران المنزل .

★ تبنى جدران حجرة البرج على نصف طوبة حمراء بالأسمنت والرمل ، وعلى ارتفاع يتناسب مع عدد القواديس المطلوبة • وفي هذه القواديس تضع الأنثى بيضها بعد أن تصعب فيه عشا من القش بمساعدة الذكر • ثم تقوم الأنثى بحضانه البيض بالتناوب مع الذكر حتى يفقس - وبعد الفقس تقوم الأنثى والذكر بتزريق الزغالييل حتى تكبر وتصبح صالحة لللال .

وبعد فترة تقوم الأنثى مرة ثانية بوضع البيض في قنادوس آخر ، لأن الزغالييل التي تم فقسها من البيض الذي وضعت الأنثى أولا تكون موجودة ولم تستهلك بعد .

★ وفي بناء الحجرة يوضع على ارتفاع متر من الأرض عرقان خشب في كل جانب من جوانب الحجرة ، وتكون المسافة بين كل عرقين حوالي متر ، وتلوح هذه المسافة بالخشب .

★ بعد الانتهاء من بناء جدران حجرة الحمام يصل سقف هرمي من الخشب ليكون عازلا للحرارة ولا يجوز عمله من الأسمنت المسلح حتى لا يجعل الجو داخل البرج شديد الحرارة صيفا أو شديد البرودة شتاء - وفي وسط السقف تمل مظلة (شخشيخة) يطول البرج عرضها حوالي متر وارتفاعها

تتعرض القواديس لأشعة الشمس مما يجعل جو القواديس من الداخل شديد الحرارة فيجبرها الحمام •• وفي الشتاء تتعرض القواديس من الخارج للبرد الشديد والصقيع وربو الأمطار مما يسبب برودة الجو في داخل القواديس الأمر الذي لا يوافق تربية الحمام .

٢ - غالبا ما يتشقق الطلاء الداخلي في الأبراج لأنه من الطين ، وينتج عن ذلك تكاثر الحشرات في هذه الفسوق وانتقالها الى الحمام ، وخاصة الزغالييل فتصيبها بالأمراض التي تقضى عليها .

٣ - ولما كانت الفراغات البينية بين القواديس وبعضها من الطين ، فانه يسهل على الفيران أن تصل فيها انفاقا لتدخل الى البرج وتقضى على الحمام الصغير .

لهذه الأسباب كلها نجد أن أبراج الحمام البنية بالطريقة العادية لا تناسب الأكلان من تربية الحمام ولا تؤدي الى فائدة مجزية للمربي ، فغالبا ما يهاجر الحمام منها الى أبراج أخرى أكثر ملاءمة له .

طريقة حديثة لبناء أبراج الحمام :

درس بعض المربين مساوي أبراج الحمام العادية وتوصلوا الى طرق جديدة لبناء هذه الأبراج ، بحيث يتوفر للحمام في هذه الأبراج الجو المناسب للتربية في جميع فصول السنة ، وكذلك حمايتها من أعدائها مثل الفيران وغيرها .

بناء أبراج الحمام بطريقة « الترمس » :

توصل المهندس الزراعي « محروس قنديل » الى طريقة حديثة لبناء أبراج الحمام مستفيدا من ذلك بنظرية « الترمس » • وهذه النظرية تهدف الى إيجاد جو معتدل مناسب داخل برج الحمام في جميع فصول السنة عن طريق وجود فراغات بينية بين القواديس - وهذه الفراغات تكون بمثابة طبقة عازلة تعمل على حفظ الحرارة داخل برج الحمام ، بحيث لا ترتفع صيفا لارتفاعها خارج البرج ولا تنخفض شتاء لبرودة الجو

★ بينى البرج فوق الطبلية أما على شكل مربع أو على شكل مخروطى بالطريقة السابق ذكرها .

★ يمكن الاستفادة من الأعمدة المقام عليها البرج فى بناء حجرة أسفل البرج تستعمل كمخزن .
أبراج الحمام الاحتياطية (ظاهرة بناء أكثر من برج فى مكان واحد) :

لما كان الحمام البرى سريع الهجرة اذا ازدحم الأبراج به ، لذلك عند تصميم البرج يلاحظ أن يكون عدد القواديس أكثر من عدد الحمام المطلوب تربيته فى البرج مرة ونصف على الأقل كما سبق ذكره ، وذلك حتى يجد الحمام مكانا يضع فيه البيض أثناء تربية الزغابيل والا وضع البيض على الأرض أو هاجر من البرج .

ومن المستحسن بناء برج آخر مجاور للبرج الأساسى ليهاجر اليه الحمام البرى عند ازدحام البرج الأول ، وبذلك يتكاثر عدد الحمام فى أبراج مختلفة ، وبينى البرج الاحتياطى بنفس طريقة بناء البرج الأساسى .

حوالى ٧٠ سم وتسقف هذه المظلة على شكل جبالون يكون له رفرة ليستظل الحمام تحتها أثناء النهار ويقف فوقها فى الصباح وقرب المساء ، وتعمل جوانب المظلة من البفدادلى بحيث تكون المسافة بين البفدادلى وبعضه حوالى ٢٠ سم حتى لا يسمح لأعداء الحمام بالدخول .

ثانيا : القامة أبراج الحمام فى الحقول :

لبناء أبراج الحمام فى الحقول بنفس الطريقة السابقة يمكن اتباع ما يأتى :

★ تبنى أعمدة من الأسمنت فى مكان بناء البرج فى الحقل ، ويلاحظ أن تكون هذه الأعمدة بارتفاع حوالى ٣ أمتار .

★ تصب فوق الأعمدة طبليية من الأسمنت المسلح .

★ يعمل للطبلية رفرة من الخارج بعرض ٥٠ سم .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

عربات الأطعمة الشعبية

عبد العزيز

المقدمة :

الفنون الشعبية في كل أمة عنوان على استمرار توارث التقاليد الفنية من جيل إلى آخر ، والحرص على ابتكارات الشعب في استخدامات مفيدة لأغراض الناس .

والفن الشعبي هو فن الحياة ، حيث يتعامل مع المسكن والأشياء ذات الاستخدام اليومي ، كالأزياء وأدوات الزينة والأواني والصناديق والأثاث والفروشات والسجاد والكليم والأعمال الخشبية والمعدنية والزخرفية وأشغال التطعيم والجلود والنسيج والطباعة ، والتكوين والزخرفة والرسم والوشم ، إلى غير ذلك من أشكال الفنون التعبيرية والحركية .

ونتيجة لعراقة الحضارة المصرية وتنوع عطاياها الهائل في مجال الفنون والحرف والعمارة . بدأ من الحضارة المصرية القديمة « الفرعونية » ومرورا بالحضارة الإغريقية ، الرومانية ، القبطية والإسلامية والمعاصرة ، فإن الفن الشعبي في مصر له مكانة بارزة على المستوى العالمي ، وله آثارة التي تلقى إعجابا شديدا من الفنانين والعلماء في أنحاء العالم .

والفنان الشعبي يعبر عن أفكاره المتواضعة بصورة متحررة ، دون قيود ، ويستخدم من الأشكال والألوان ما يناسب أغراضه ، وتتوافر في أعماله قيم فنية وجمالية رائعة ، كما أن لديه القدرة على تحويل الأشكال لتناسب أسلوب التنفيذ .

كما أن الفنان الشعبي يستخدم أدوات بسيطة للغاية ، أغلبها من صنع يده ، في تشكيل تلك الخامات وتطويرها لأغراضه .

وللفنان الشعبي شغف بالجمال ، فهو يلون ويخزف كل ما تقع عليه عيناه من الملابس والمنازل إلى العربات الخشبية ، فيضفي عليها الزخرف الجميل كتعويض عن فقر الخامات ، فتصبح مشغولاته قليلة التكلفة ولكن عالية القيمة .

والفنان الشعبي فنان يتسم بالروح العملية ، فهو في سبيله لا يحتاج عمل فني غير مكلف ، يستخدم بقايا الخامات ويؤلفها في عمله ، وكذلك يقتصد في استخدام الخامات الأصلية ويعتمد في الأساس على الخامات المتوافرة في البيئة من حوله ، وقد تمكن الفنان الشعبي عبر الأجيال من التوصل إلى خير الطرق لاستخدام تلك الخامات البسيطة في أحسن صورة وأجمل تعبير .

(*) هذا المقال جزء من بحث قامت به الباحثة بإشراف الأستاذ صولت كمال استاذ الفلكلور .

وهو مبدع له قدرة على التغيير والتبديل والتنويع اللانهائي ، ونادرا ما يكرر ما يفعل طبق الأصل ، بل دائما يجرى عمليات التنويع من قطعة الى أخرى .

ويراعى الفنان الشعبي ملامة ما يصنع للغرض المقصود بدرجة عالية ، كما يراعى أن يكون صالحا للاستخدام لمدة طويلة دون أن يتلف أو يتدهور .

ومن احدى الظواهر الشعبية المنتشرة في مصر ظاهرة عربات المأكولات الشعبية ، وسأحاول هنا عرض نبذة عن صناعة هذه العربات بأشكالها المختلفة ، كل بحسب وظيفتها التي صنعت من أجلها .

ولقد حاولت قدر الامكان دعم هذا العمل ببعض المراجع - وهي قليلة ، استنادا الى أن الأساس هو الدرس الميداني ، وإية نتائج مستخلصة هي نتائج ميدانية . وفي هذا ما يمنحها صلاحية على مستوى المنطقة التي تتناولها .

● نبذة تاريخية :

قبل البدء في محاولة معرفة تاريخ ميلاد هذه العربات سأعرض تعريفا قام به الأستاذ / أحمد إمين في كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » للعربات الكارو وهو أقرب تعريف للعربات الشعبية ، « حيث قال : بأنها عربة يجرها حمار أو حصان ، وهي عبارة عن ألواح من الخشب سميت ووضع لها عجلتان أو أربع عجلات وأكثر ما يركبها النساء في اللاتم والأفراح وكثيرا ما يفتن عليها ويرقصن وقد تستعمل في نقل العفش فتوضع على العربة عارضة خشبية تتحمل كثيرا منه .

ومن خلال هذا التعريف يمكننا أن نصرف عربات الأطعمة الشعبية بأنها : عربة تجر باليد أو يجرها حمار أو حصان أو تجر - حاليا - بواسطة تريسيكل . وتصنع من الخشب والزجاج والحديد والألومنيوم ، وتستخدم في بيع المأكولات الشعبية ، بفرض وصول هذه

الأطعمة الى مناطق التجمعات السكانية . بالقرب من المصانع ومحطات السكك الحديدية . وجور المبيادة وغير ذلك من أماكن يتجمع فيها الأهالي في المناسبات المختلفة والأعياد .

وقد تقف الصانع في عمل وصناعة هذه العربات من قديم الزمن وذلك من جهة الشكل والوظيفة في محاولة منه للوصول الى عرض المأكولات بطريقة تجذب المشتري .

ولمعرفة تطور صناعة هذه العربات ، يجب معرفة ما هي نوعية الأطعمة المعروضة عليها وكيفية تصميمها ، ومن أهم هذه المأكولات وأوسعها انتشارا : الفول ثم التمرس ثم البيلة والبطاطا والفرخة المشوية واللبن والسوداني والى غير ذلك من أطعمة للتسالي .

وفي كتاب وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية نجد عن طعام المصريين الآتي :

يحب المصريون قبل كل شيء لحم الضأن ، ولكن الطبقات الشعبية لا يمكنها أن تستمتع بمثل هذا الترف الا أيام المناسبات الهامة . أما بقية العام فهي تعيش على الحفروا الطازجة والسلمك والملح ودرنات النباتات ويقول من نوع الحمص والفول والتمرس وتباع الأطعمة الأخيرة مطبوخة وتشكل بالإضافة الى بعض الفاكهة الغذاء الرئيسي لسكان المدن .

وربما جاز لنا أن نجد في كسل المصريين الفطري وفي ندرة الوقود في بلادهم بعض أسباب هذا الصيام المستمر الذي حكموا به على أنفسهم حتى يتخلصوا من حرارة المطبخ ، ولعلها هي نفس الأسباب التي دفعتهم الى تفضيل استخدام الأطعمة التي تؤكل نيئة وبلا اعداد أو تلك التي يمكن طهيها بكميات كبيرة على يد اناس يحترفون ذلك كهيئة لهم . فضلا عن ذلك فلو أننا قارنا طريقتهم في الغذاء هذه وتلك التي كانت لدى قدماء المصريين لوجدنا تماثلا كبيرا سواء في المأكولات أو في بساطة اعدادها .

وأثناء حرارة الصيف الشديد يأكل الناس

يشغف • البنجر والخيار والبصل المنقوع في الخل • وهذا النوع من الطعام رخيص الثمن وينادي عليه الباعة في الشوارع ويعرضونه في الميادين حيث يتجمع العامة أيام الأعياد •

وعندما تنقضى مواسم الفاكهة والخضروات يصبح الطهاة الذين يقومون بظهور كميات كبيرة من الفول والحمص • الخ • المصدر الوحيد لطعام الطيبة الدنيا من الشعب ومن الطرق التي كانت مستخدمة قديما في طهو هذه الأطعمة ، وهي طريقة اقتصادية للغاية وبألغة البساطة ، فطهاة الشعب - ان كان يصح أن نسميهم بهذا الاسم - لديهم قدور من الفخار كبيرة الحجم يقومون بملئها حتى ثلاثة أرباعها بالبول المضمورة بالمياه وتسمى هذه « قدرة الطبخ » بلفة أهل البلاد وبعد أن تملأ القدرة بهذه الطريقة يفلق حلقها تماما بالليمون النبل وطبخ الطفل ثم تدفن في رماد الحمامات العامة الملتهب وترك هكذا لمدة من ٥ : ٦ ساعات ، وبعد ذلك يصبح الطعام مطهوا تماما وصالحا للبيع •

ويطهى الترمس بنفس الطريقة السابقة • ولكي يفقد مرارته فإنه يستتب قبل اعداده ثم يفسل وذلك بوضعه في سلال تدل وسط النبل وعندما يتم كل ذلك يطهى الترمس •

وفي الواقع أن هذا الوصف مازال سائدا لأن في كثير من أنواع الأطعمة الشائعة بين عامة الناس في مجتمعنا ، ولكن أن يرد سبب انتشار هذه الأطعمة الجاهزة الى كسل المصريين فإن في ذلك اجحاف وعدم تبصر بالفرض من ذلك • فهذه الأطعمة تكون شائعة عادة بين التجمعات البشرية التي تقوم بالعمل سواء في حقل المعمار والبناء أو الحفر وغير ذلك مما يصعب عليهم اعداد وجباتهم الغذائية ، وعلى أية حال فإن هذا الأمر يجب أن يكون موضع دراسة من الباحثين الاجتماعيين وبخاصة أننا في عصر «الساندوتش» كما يقال أو عصر الوجبات السابقة التجهيز •

● رحلة مع عربات الأطعمة الشعبية

بدأت رحلتى في الصباح الباكر وكنت قد قررت أن اتبع العربات الشعبية في مناطق تجمع العمال والأحياء الشعبية وأثناء ذهابي

استوقفتني عربة وحولها مجموعة من العمال متجمعين وكل منهم منهمك في تناول افطاره قبل توجهه الى عمله • وكانت العربة عصرية فول ممس ، وكان صاحبها واقفا منهمكا في سرعة تلبية الطلبات ، وحاولت أن أبدأ حديثي معه ، ولكن وجدته مشغولا حيث أن هذا الوقت كان وقت الذروة بالنسبة له فتركته وجلس في سيارتي أشاهد العربة فوجدتها مصنوعة من الخشب ويجرها حمار وتتكون من مدادين أفقيين ولها رجلان أماميان من الخشب وترتكز العربة من الخلف على عجلتين خشبيتين ولهما اطاران من الكاوتش ، وتتصل العجلة بالعربة من الخلف بواسطة سوستتين تصلان على امتصاص الصدمات ، وقد زخرفت العربة من الخلف برسم بعض المثلثات ذات ألوان مختلفة ، أما جانبا العربة فيلصقون بني ، وقد حلى الاطوار الخارجي لها باللون الأخضر الداكن وبعد فترة لاحظت أن هذا التجمع قد بدأ يتفرق شبيها فشيئا فذهبت اليه ، وعرفت منه أنه بدأ هذا العمل مع والده منذ أكثر من أربعين سنة ، وهو في سن العاشرة من عمره ، وقد ورث هذه الحرفة من والده حيث كان يجز العربة في بادي الأمر بيديه في حي القورية ، وأن والده هو الذي صنع العربة بنفسه حيث كان يشتري خشب العربة (جذوع أشجار) من تاجر في المنية ، ويقطعه ويركبه ثم يقوم بدهانها وزخرفتها ، وبالتالي فإنه تعلم هذه الصناعة من والده وأنه في الوقت الحالي يقوم بعمل عربة أكبر من عربته هذه ، وقد دعاني لرؤيتها حيث يسكن في منطقة الدويقة في عين الصيرة - وقد كان هذا الحديث في منطقة البساتين حيث استقر هناك « وكون زبون له » ، على حد قوله ، وأنه لن ينتقل من هناك أبدا حيث عرفه الناس - وفي نهاية الحديث اتفقت معه على أننى سأمر عليه ثانية بعد الظهر لأرى عربته الجديدة ، وكان قد شرح لي بأن المعجل والسوست الخاصة بالعربة يقوم بشرائها من عم مصطفى درويش بالمغربلين ثم يتولى عملية تصنيعها وتركيبها وزخرفتها بالواح من الألونيوم والصاج •

ثم توجهت بعد ذلك لحي المف • بلين لأقابل

هم مصطفي درويش صانع الهيكل الحديدي للعربة فوجدت محله أو ورشته بعد سـؤال عن مكانة - وبدأت حديثي معه عن كيفية تصنيعه للهيكل الحديد للعربات فقال أنه بدأ هذه الحرفة منذ حوالي ٢٥ سنة وقد ورثها عن جده . وعرفت أنه يقوم بشراء السوسيت والعجل والقضيب الحديد الخاص بهم من وكالة البلع وكذلك رولان بلي العجلات .

ويقوم النجار بعمل العربة من خشب الشجر المخروط ويعمل العجلات أيضا من الخشب ، ثم يقوم عم مصطفي بتغليفيها بقطع الكاوتش القديم ثم يقوم بتجميع كل ما سبق وتثبيتته في العربة الخشب التي تصنعها ورشة بجواره . وقد حاولت تصوير المحل ولكنه قال لي : « لا تصوير لـ » ، فقلت له : لماذا ؟ فأصر على الرفض بدون إبداء الأسباب ، فشكرته على الحديث وذهبت إلى ورشة النجارة وهي عبارة عن ورشة وجراج للعربات أو كما يقول عم شعبان صاحبها أنها « اصطبل » وقد بدأ يشرح لي كيفية تصنيع العربة بهذا من شراء خشب الشجر حتى تركيب « الرجل » الأرجل للعربة ، وما هي الا ورشة عادية كأي ورشة نجارة ولكن المكان واسع نسبيا والخشب المستخدم خشب شجر ، ويجمع عن طريق النقر واللسان، أما الجراج فهو يقوم بوضع هذه العربات فيه فترة الليل بعد أن يأتي بها الباعة المتجولون . ثم يقوم بتنظيف العربة وغسلها .

ثم توجهت بعد ذلك إلى أحد صانعي « القدر » وهو رجل في الستين من عمره تقريبا ، وتقع الورشة الخاصة به بمنطقة الجبارة بمصر القديمة وقد كان يعمل بهذه الحرفة منذ صغره وفي نفس هذه الورشة ، حيث كان يمتلكها جده ، ومنه تعلم كيفية صنع قدر الفول من الألونيوم المطروق ، وهي تشكل من قطعة الألونيوم واحدة وذلك بواسطة الطرق عليها . ويقدر حجم القدرة بالقدر ، وأقل حجم هو بمقاس خمسة أقداح ، تعادل ٤ كجم تقريبا ، أما « كبش » القرف (المخرفة) ، فهي مصنعة من النحاس الأحمر وهي اما مخرمة أو غير مخرمة وذلك حسب طلب المستخدم لها . وقد لاحظت أنه يصنع أشياء

أخرى ، فوجدت عنده القدر الخاصة بعربات حصص الشام ، ويقدر حجمها كمثل قدر الفول بالأقداح ، وهي تشبه قدرة الفول ولكن بفتحة من جانب القدرة لها غطاء وعادة يكون حجم القدرة من ١٥ إلى ٢٥ قدر .

ووجدت أيضا التنور (وهي عبارة عن شكل أسطواني يوضع تحت صينية الكشري ويكون بداخلها الموقد) والصواني الخاصة بعربات الكشري . وعندما بدأت أتحدث معه عن الأدوات الخاصة بعربة الكشري أشار إلى عربة تقف على ناصية الشارع ، وقال هناك ستجد رجل اسمه محمود سيشرح لك كل شيء .

توجهت لعم محمود فوجدت العربة بمقاس حوالي ١٥٠ × ٨٠ متر بجر باليد ، الجزء السفلي عبارة عن صندوق له باب جانبي . وذلك للتخزين ، مزخرف بعدة ألوان وكتابات (أمثال - آيات قرآنية) .

والجزء العلوي عبارة عن أربع قوائم من الخشب وبينهم زجاج أبيض ومزخرف بالوان ورسومات على الأحرف وذلك لتظهر المأكولات الخاصة به (الكشري) ، أما سقف العربة فعمل شكل طربوش كما سماه عم محمود وهو عبارة عن قطاعات من الخشب والزجاج الملون .

وحكي لي أنه ورث هذه الحرفة عن عمه وأن هذه « النصب » يعمل فيها منذ أكثر من خمسة عشر عاما .

وسألته عن مكان صناعة عربات الكشري فقال لي في منطقة بالإمام الشافعي عند رجل طيب اسمه وجب . وقد شرح لي كيف يصنع الكشري في منزله الموجود بنفس الشارع ، وتساعدته في ذلك زوجته وأنه يبدأ العمل من الصباح الباكر حتى آخر الليل .

ثم توجهت بعد ذلك إلى منطقة البويقة لأقابل بائع الفول لأرى عربة الجديدة وأثناء دهابي وجدت عربة من الخشب نقف أمام جامع عمرو بن العاص وهي على شكل مركب ولها غطاء من أعلى « تنده » وقد كانت العربة مزخرفة وملونة بالوان مختلفة وتتركز على ثلاث عجلات (مثل عجلات عربات الأطفال) ووجدته يبيع

من صندوق خشبي يرتكز على ٤ عجلات من الخشب والجزء العلوى عبارة عن قرصنة لها حواف عريضة لوضع القلل المغطاة بأغطية من النحاس ويوجد في الجزء الأمامى قرطاس من الصاج الملون لوضع القراطيس الورقية . والقرصة من أعلى كانت مقسمة الى قسمين قسم لبيع الترمس وهو الغالب والآخر لبيع الحمص وحب العزيز .

● الأنواع المختلفة للعربات الخاصة ●

بالأطعمة الشعبية

من الملاحظات السابقة يمكن تقسيم أنواع العربات الى :

أولا : من ناحية طريقة الجر :

- ١ - عربات تجر باليد مثل عربة الترمس ، الذرة ، الكشرى ، البطاطا ، عربات التسالى (اللب ، الفشار) ، حمص الشام .. الخ .
- ٢ - عربات تجر بالحمار مثل عربة الفول .
- ٣ - عربات تجر بالترسيكل مثل عربة الآيس كريم وعربة حمص الشام .

ثانيا : من ناحية الخامات المستخدمة في تصنيعها :

- ١ - عربات تصنع من الأخشاب .
- ٢ - عربات تصنع من المعادن مثل عربات السندوتشات ، وهي عبارة عن فترينة من قطاعات الألومنيوم والزجاج ، وأيضا مثل عربات بيع المشروبات .

ثالثا : من ناحية الحجم :

- ١ - عربات بحجم صغير مثل عربات التسالى .
- ٢ - عربات بحجم متوسط مثل عربات الترمس .
- ٣ - عربات بحجم كبير مثل بعض عربات الفول .

بعض المشروبات هي التمر هندي والخروب والسويسيا (مشروب الشعير) ، حيث يقوم بتخزين الثلج في الجزء السفلى ليحافظ على تجمد الثلج أطول وقت ممكن . وتوضع المشروبات داخل أواني ودواق من الزجاج على قاعدة من الألومنيوم وبها محابس جانبية وذلك لصب المشروب من خلالها . وبسؤاله عن مكان تصنيع العربات الخاصة ببيع المشروبات ، قال لي انها بالموسكى عند بوابة المتولى . وقد عرفت منه أنه يقف في هذه المنطقة منذ أكثر من ٢٧ سنة ولا يسكن أن يغير مكانه هذا (حتى لو كان سيكسب ألف جنيه في مكان آخر) . وأن كل من يقف في هذه المنطقة هم صبيان . وشكرته وأكملت طريقى الى منطقة الدويقة حيث يقطن عم محمود قرصب بى وبدأ يكمل حديثه فى كيفية صناعة الفول ، بأنه يبدأ فى توجهه الى مكان النصبه من الساعة الرابعة صباحا مع صلاة الفجر الى العاشرة صباحا ، ثم يرجع ليبدأ فى « تعير » الزجاجات بالزيت الحار ، وبالذقة ، والطبخية . ويفسل العربة وينقى الفول ثم « يولع » على الفول من الساعة الحادية عشرة صباحا الى فجر اليوم التالى .

وقد رأيت العربة الجديدة التى يصنعها ، وهى عبارة عن صندوق كبير به أرفف من جميع الجوانب وذلك للأكل عليه ، ولهذا الصندوق غطاء من أعلى به ثلاث فتحات لكي توضع أسفلها قدور الفول بحيث يظهر فيها فقط . وهى مصنوعة من خشب الشجر المكسى بالصاج المجلفن ، وقد تفتن فى زخرفتها وتجميلها كهواية له .

وفى طريق العودة رأيت عربة الآيس كريم وقد كانت على شكل أوزة وملونة بالوان مختلفة تجذب انظار الأطفال ، وهى عبارة عن صندوق من الخشب (البلاستيك) وملوكة فترينة من الزجاج لعرض البسكويت الخاص بالآيس كريم ويجزر هذا الصندوق بواسطة عجلة يقودها البائع .

وعرفت أنه يشتري التلاجة من البساتين ثم يقوم هو بتركيبها وعمل زخرفتها وكانت تقف بجوارها عربة تجر باليد لبيع الترمس وهى مكونة

وأيضا : من ناحية الزخارف :

١ - زخارف أغلبها كتابات ، مثل : عربات
الكبرى والجيلاتي .

٢ - زخارف على شكل هندسي (مثلثات -
مربعات) بألوان زاهية ، مثل : عربات الترمس .

٣ - زخارف بالمواد المعدنية مثل عربات
الفول والسندوتشات .

● لقد وجدت بعد هذه الدراسة ان كل من
يعمل في هذا المجال من تصنيع العربات الى
البائع نفسه انما ورث هذه الحرفة عن اجداده .

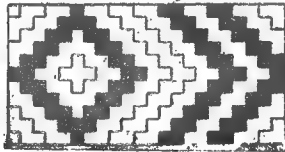
● وفي تصوري ان يداية هذه العربات ان
البائع كان يفرش مائدة أو طليخة بالطعام الذي
يتخصص في بيعه في أماكن تجمعات الناس
أو في أماكن ذهاب وإياب الناس .

وإن هذا البائع كان ينصب هذه الطليخة في
الصباح في مكان وفي المساء في مكان آخر وهكذا
الى أن تطور تفكيره فركب لها عجل لسهولة
التجول بها ، وبخاصة أننا نجد في الأسواق
والموالد ومراكز التجمعات هذا الشكل من
الأطعمة التي تباع على الطباقي مثل حلل المحشي
وغیره .

● حدث تطور في شكل العربات نتيجة
لاختلاف وتنوع وظائف العربات ، فعلى سبيل
المثال : كان يطهى الفول ويبساع في قدور من
الفخار للمحافظة على حرارته ساخنا ، أما الآن
فيطهى ويباع في قدور من الألومنيوم ويحافظ على
درجة حرارته إما بوضع موقد تحتها وإما بوضعها
مدفونة في قش الرز .

● في الوقت الحالي ومؤخرا أصبح من
الظواهر المنتشرة ، وضع عربة شعبية داخل
أرقى الفنادق وذلك كقطعة ديكور شعبية
تعطي لمسة أصالة محلية على الحدائق في البناء
والديكور .

● من الأشياء التي أقترحها في نهاية هذا
البحث : إعادة تجديد كل سوق من الأسواق
المختلفة في جميع أنحاء القاهرة بحيث تعرض
معروضاتها على مثل هذه العربات ولكن بصورة
أجمل ، وأن تزخر العربات وتنظف لكي تبدو
جميلة ، ويصبح للسوق وظيفته الأساسية في
بيع الخضروات والفاكهة وأيضا من الممكن في
الوقت نفسه أن يكون مكانا سياحيا يأتي اليه
السائحون لمشاهدة أصالة الذوق الشعبي المصري
في التعبير الفني عن وعيه بقيم الجمال في
حياته اليومية الجارية .



التراث الشعبي وسينما الأطفال

مصطفى شعبان جاد

لا شك أن موضوع التراث الشعبي والسينما من الموضوعات المهمة ، وبخاصة إذا كنت السينما هنا موجهة للأطفال التى تتكون ملامح شخصيته الثقافية من خلال ما يستقبله من ثقافات وفتون لها تأثيرها الفعال كفن السينما .

وقد ركز الأستاذ صفوت كمال فى حديثه على أهمية الانتباه الى موضوعات التراث الشعبي وما تم فيه من دراسات ومواد مجموعة ميدانيا يمكن أن تكون مصدرا أساسيا من مصادر توظيف مكوناتها فى السينما ، وضرب أمثلة للجهود المبذولة فى أميركا وأوروبا والهند والصين حيث أنها جميعا تلتنقى فى بؤرة واحدة وهى تنمية قدرات ومعارف الطفل . وقدم الأستاذ صفوت مجموعة من الاقتراحات كى تصل بسينما الطفل الى المستوى الفنى والإبداعي المطلوب . ومن بين هذه الاقتراحات :

« - تقديم نماذج للأبطال من مختلف المجالات والتجارب التاريخية ، والتعريف بمراحل البطولة التى مروا بها . وبخاصة أن التراث الشعبي المصرى يزخر بالعديد من هذه الصور » .

« - أن مجموعة القيم التى تنظم أشكال السلوك الإنسانى النبيل يجب أن تقدم من خلال إطار عادات وتقاليد المجتمع ، موضحة أساليب السلوك فى تطبيقها . كما أنه من الضرورى أن يكون المتصدى لعملية الإبداع الفنى السينمائى واعيا كل الوعى بالروية المستقبلية للطفل » .

وقد احتفل بدعوة نخبة من أساتذة الفولكلور للاشتراك فى مهرجان سينما الطفل الذى عقد بالقاهرة - فندق شبرد - فى الفترة من ٥ الى ١١ سبتمبر ١٩٩٢ . حيث عقدت ندوة عن « توظيف التراث الشعبي فى سينما الأطفال » أشرف عليها الدكتور علاء حمروش رئيس المجلس القومى لثقافة الطفل .

وقدم الأستاذ صفوت كمال بحثا عن « توظيف التراث الشعبي فى سينما الطفل » حيث عرض الجهود المالية المبذولة فى هذا المجال وأضاف قائلا :

« . أما بالنسبة للسينما المصرية ، فلا أعتقد، أو يمكن أن افترض ، أنه قد تبلورت أية اتجاهات أو وضعت أية جهود فى هذا المجال من مجالات صناعة السينما » .

وكانت هذه المقدمة الصريحة والمباشرة قد بلورت مسار الندوة حيث تركز النقاش حول ما يمكن تقديمه للنهوض بسينما الطفل فى تفاعها مع تراثنا الشعبى . وأنه قد آن الأوان كى تتكاتف الجهود السينمائية والفولكلورية فى هذا المجال الذى تأخرنا كثيرا عن الخوض فيه .

« إعاقة تقديم الأصل الشعبي بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة - إن وجدت في النص - أو المبالغة غير الفنية وغير المنطقية في أسلوب الأداء الشعبي ، ويكون ذلك بادء المؤدى الشعبي أو الفنان المتحرف » .

وقد شارك الدكتور كمال الدين حسين بحث تحت عنوان « دامية الحكاية الشعبية ونوظفها في سينما الأطفال » حيث بدأ بتعريف الجدونه قائلا :

« الجدونه هي أول وأبسط شكل من أشكال السرد القصصى الشعبي الذى عرفته الإنسانية ، ويعتقد أن الدافع لنشأتها كان التحذير والتخويف من الأضرار التى تحيط بالإنسان ، وذلك بإبداع تلك الحكايات التى تتضمن كثيرا من الأحداث الخيالية » ثم فرق بين الحكاية والجدونه مشيرا الى أن الحكاية الشعبية هي الامتداد والطور الطبيعى للجدونه .

واستعرض الدكتور كمال الدين حسين فى بحثه موضوع الحكاية الشعبية من خلال الحكبة والشخصيات والصراع وحدود الزمان والمكان .. حيث أوضح أن الفعل فى الحكاية الشعبية لا يبدأ فجأة ، بل لابد من وجود تمهيد واستهلال لبدأ الفعل حيث يساعد هذا الاستهلال على تقديم الشخصيات فضلا عن الدوافع الدائمة وراء الفعل ، أما بالنسبة لنهاية الحكاية فلا بد أن تعقبها صيغة ختامية تهدف الى تأكيد الجوانب الأخلاقية والوعظية التى تطرحها الحكاية .. ويستطرد قائلا :

« تخضع الحكاية الشعبية فى بناء حيكيتها لمنطق الحكاية الشعبية ذاته واندى يحكمه الى حد كبير منطق القدوة وإن كل شيء يحدث فلا بد أن يحدث ، لا وفقا لأهدافنا ومنطقنا بل وفقا لمنطق الحكاية نفسها ، لذلك نبحث علينا أن نسلّم أنفسنا لملأها الخاص بصورة نهائية » .

أما بالنسبة للشخصيات فى الحكاية فىرى الدكتور كمال أنه يمكن تقسيمها تبعاً لطرفى الصراع الأساسى الى شخصيات خيرة وأخرى شريرة ، ولكل منها خصائصها ومميزاتها ، وضرب عدة أمثلة من الحكايات الشعبية الغريبة

وفى إجابته عن أحد أسئلة الحاضرين عن الأفلام التسجيلية الموجودة لدينا عن الحرف والصناعات الشعبية وأهمية الاستفادة منها ، أشار الأستاذ صفوت كمال الى أهمية هذه الموضوعات كجزء من تراثنا الشعبى المصرى .. فصناعة الحصرى والفخار قديمة قدم الإنسان المصرى الذى ابتدعها قبل أى إنسان آخر .. حيث أنه لم يكن ابنسا للطبيعة بل سيدا لها ..

كما شارك الدكتور جهاد داود ببحث عنوانه « توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل » .. وقد استهل حديثه بالإشارة الى اهتمام دول الغرب المبكر بدراسة موسيقى الشعوب ووصولها الى مراحل متقدمة استطاعت فيها أن تدرس ظواهر الموسيقىات الشعبية المختلفة التى كان من بينها الموسيقى العربية والمصرية خلال العصور .. ثم انتقل بعدها الى الحديث عن تراثنا الشعبى الذى يدانا الاهتمام به منذ منتصف هذا القرن حيث لا يزال الطريق طويلا وشاقا وبخاصة فى مجال الموسيقى الشعبية .

وأكد الدكتور جهاد على أهمية الموسيقى بالنسبة للطفل وأهمية السينما أيضا .. ثم انتقل لموضوع الموسيقى الشعبية حيث تحدث عنها من خلال ما تحويه من عناصر مثل : الأغنية الشعبية / الموسيقى الشعبية الآلية / الآلات الموسيقية الشعبية . وفى عرضه لموضوع الموسيقى الشعبية الآلية عرفها بقوله :

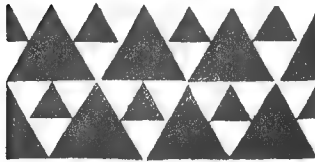
« ترتبط الموسيقى الشعبية الآلية أساسا بالرقص الشعبى كرقص الخيل والفوازى والعباب التختيب ، كما تساهم الموسيقى الآلية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية » .

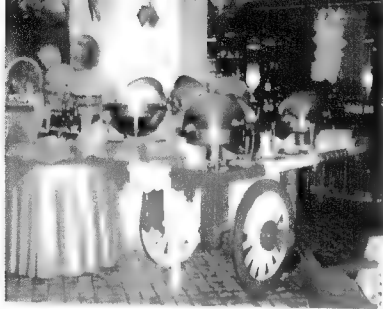
ثم أكد الدكتور جهاد فى نهاية حديثه عن الموسيقى الشعبية على أهمية البحث العلمى مشيرا الى الدراسات الجادة التى قام بها الأوروبيون لدراسة موسيقانا الشعبية فضلا عن متابعة البحث العلمى المصرى فى هذا المجال . واختتم حديثه بطرح مجموعة من الاقتراحات التى يمكن الاستفادة منها فى توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل كأن فى بينها :

وبالنسبة لسينما الطفل فإن المهمة شاقة وواقعة على عاتق الأساتذة المتخصصين في مجال الإبداع الشعبي بالتعاون مع الشركة القابضة للسينما والمركز القومي للسينما ومركز ثقافة الطفل لوضع الأسس العلمية لإنتاج الأفلام في المستقبل .

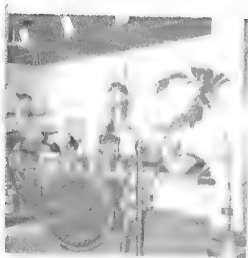
وكما صرح الدكتور حمروش .. فإن سينما الطفل في انتظار الدخول في مرحلة جديدة على أيدي الخبراء والأساتذة والباحثين كي نرقى بها إلى المستوى العالمي الذي لا يمكن أن يتحقق بدون التعامل مع تراثنا الشعبي العريق ، بنظرة علمية وقومية وفنية .

والمصرية للتدليل على هذه الخصائص .. ثم استعرض موضوع الصراع بين هذه الشخصيات وما تحمله من قيم إيجابية في صالح المجتمع في مقابل تلك التي تحفل بقيم سلبية هي قيم الشر، إلى أن ينتصر الخير في النهاية لصالح الجماعة . وفي ختام الندوة أكد الدكتور علاء حمروش على أن مفهوم التراث لا يعني العودة إلى الماضي ، بل إن نعيش - الآن - هذا التراث . ففكرة العودة إلى الخلف غير واردة .. ودور الأجهزة القائمة على الفنون في مصر هو أن تلتفت إلى قيمة هذا التراث الشعبي الحي الذي نتداوله الآن ، وإن توظفه في شتى الفنون كالسرح والموسيقى ،

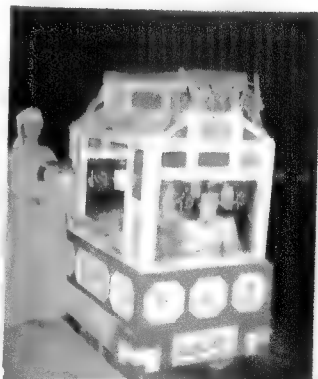
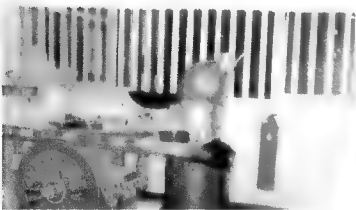




عربات الاطعمة الشعبية



مجموعة عربات للمأكولات الشعبية الشائعة في عدد من
الفنادق المصرية الكبيرة وكلها مستوحاة من عربات الأكل
الشعبية





عربة لب وسوداني (تسالي)



بائع العرتسوس أحد المشروبات المصرية الشعبية

عربة ترمس



عربة مشروبات التمر هندي من أشهر المشروبات المصرية





عربة مأكولات شعبية



عربة الجبلاني (الأيس كريم) على ترسيكل

بائع العرقسوس في أحد الفنادق الكبرى

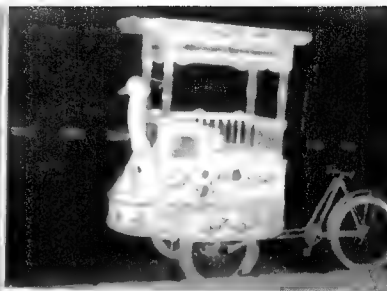


عربة مأكولات في أحد الفنادق الكبرى مستخدمة كيوفيه
مفتوح ومستوحاه من العربات الشعبية



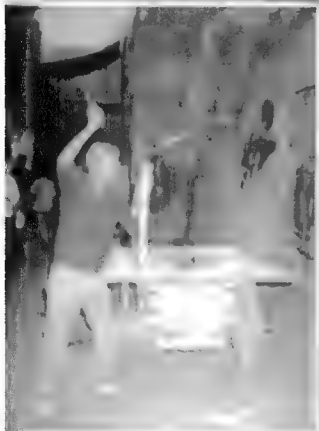


الفنور الى سجدة في عربات مصر الأصمى



عربان مملوكة بمخاروف وكنابات والوان جذابة
وعبارات من التراث الشعبي

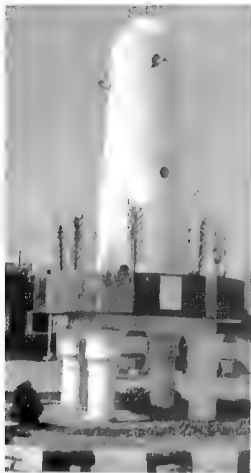
ورشة نجارة للعرات في حي المرمين



خزن للعرات النمية



أبراج الحمام



برج الحمام شعار محافظة المنوفية



أحد أبراج الحمام بقرية دمنهور (مكتفية)



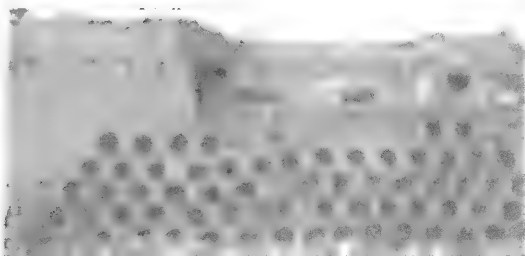


أحد أبراج الحمام في عزبة الجزار (بالمتوية)

ظاهرة بناء أكثر من برج في مكان واحد بقرية دنشواي

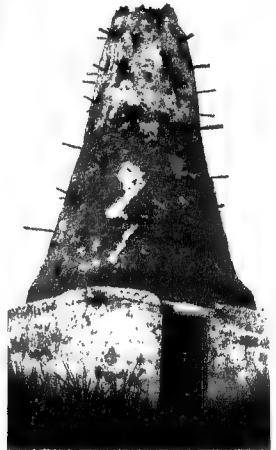


الزروع (القواديس) التي تستخدم في أبراج الحمام.



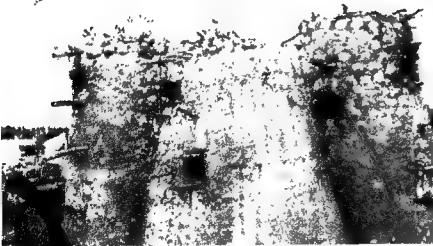


أبراج دنشواى المشهورة بينائها المتميز



برج من منطقة الحرانية (بالخميرة)

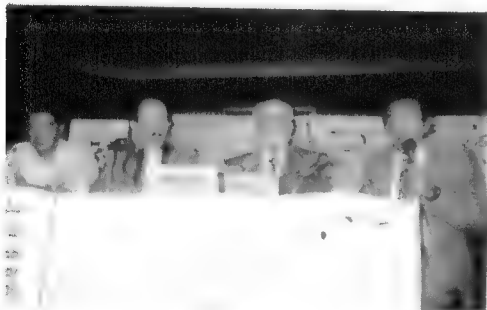
وضع الغذاء من الجيوب للحمام



التراث الشعبي.. نوسينما الأطفال



مجموعة من الأطفال الذين حضروا الندوة



أ. جهاد في أثناء إلقاء بحثه
وإلى جانبه الأستاذ صفوت كمال
و.أ.د. علاء حمريش ، أ.د.
كمال الدين حسين المشاركين
بدراستهم في الندوة .



مجموعة من الأساتذة المتخصصين
في ثقافة الطفل والنقاد والأدباء
الذين شاركوا في الندوة ويظهر
بالصورة كلا من الأستاذ فوزي
سليسمان الناقد السينمائي
والأستاذ شريف خاطر مدير عام
البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية.

كشاف تحليلى بأعداد المجلة

من رقم ٢٦ / ١٩٨٩ إلى رقم ٣٦ / ١٩٩٢

إعداد: مصطفى شعبان جاد

أدب شعبي	أدب
الكاتب قام بترجمة المقال	ترجمة
فنون تشكيلية وحرف	تشكيل
الحكاية الشعبية	حكاية
دراما - مسرح	دراما
السنة	س
أسطورة	صغر
سير وملامح شعبية	سير
الشعر الشعبي بأنواعه	شعر
الطب الشعبي	طب
العدد	ع
عادات وتقاليد	عاد
الكاتب قام بعرض كتاب أو مقال	عرض
معتقدات	عقد
الأغنية الشعبية	غنن
الفوايز - الأحاجي - الألغاز	فوزدة
الفكاهة والنكتة	فكاهة
فولكلور	فو
الأمثال الشعبية	مثل
الموسيقى والآلات الشعبية	موسيقى

(*) راجع فهرس الأعداد السابق صغورها من المجلة في العدد ٢٧ - ٢٨ أبريل - سبتمبر ١٩٨٩ •

(١) فهرس موضوعات مجلة القانون الشعبية من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ م الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ م

★ الأسطورة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	الشهر / السنة	الصفحات	ملاحظات
٥١٤	عبد الحميد يونس والأساطير	ابراهيم حلي	٣٦	يناير - ١٩٨٩	٥٨ - ٤٩	
٥١٥	الأسطورة والفن الشعبي	عبد البريز رفعت	٢٩	أكتوبر - ١٩٨٩	٣٢ - ٣٥	عرض كتابي : الأسطورة والفن الشعبي بؤالة الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس .
٥١٦	الفساد الزراعي كعامل التنمية الحضرية والتحديات	د. نجوى عازوز	٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	١١٩ - ١٠٧	

✻ الألفية الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	العدد	الشهر / السنة	الصفحات	ملاحظات
٥١٧	الألفية الشعبية : قراءة في أشكال الدولة .	وليد شبح	٣٦	يناير - ١٩٨٩	٨٢ - ٣٦	
٥١٨	الاحتلال يهود الأرض في مصر	ابراهيم حلي	٣٦	يناير - ١٩٨٩	١٣٥ - ١٣١	عرض لاحتلال يهود الأرض الفلسطيني في ٣٠ مارس ١٩٨٩ . . . والآفاق التي قلمت خلال الاحتلال على خلفية المسح الأرضي بالقاهرة وسميت اسمها على اسم الشيخ بالسويس .
٥١٩	الزيارات والأعياد في أقاليم البحر المتوسطية	منى نجم	٢٨/٢٧	أبريل/سبتمبر ١٩٨٩	٨٢ - ٨٢	عرض للرسالة التي تقدمت بها اللجنة الشعبية فباني عبد الله كمال من الكويت للحصول على درجة الماجستير في القانون من المعهد العالي للدراسات والبحوث في تونس .
٥٢٠	كسوة الكعبة الشريفة	ابراهيم حلي	٣٩	أكتوبر - ١٩٨٩	٣٧ - ٣٤	
٥٢١	الكتاب الشعبي في حياة الجماهير وفي عالم الفن الشعبي .	محمود الابويك المصالي	٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	١١٤ - ٧٣	

ملاحظات	الصفحات	تاريخ النشر/الطبعة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان الدراسة	ملاحظات
	٢١ - ٢١	يناير - ١٩٨٩	٢١	د. كمال الدين حسين	الرجدان الشمس في حارة نجيب محفوظ	٥٢٢
	٥٩ - ٦٥	يناير - ١٩٨٩	٢١	عبد التواب يوسف	حكاية السيد والعرب بين الف ليلة وليلة والأفريق	٥٢٣
	٦١ - ٧٥	يناير - ١٩٨٩	٢١	عبد محمد إبراهيم	الطابع النجمة في الحكاية الشعبية المصرية	٥٢٤
مكتبة الذين الشعبية : عربي كتيب : استخدام النجوم - المأثورات الشعبية والقصص على البناء الفني للرواية الفلسطينية - دراسة نقدية - مؤسسة ستايل للنشر والتوزيع الاحتفال بالكتاب الفلسطينية ، ١٩٨٧ - تأليف عبد الرحمن بنيسمو *	١١٨ - ١٢٦	يناير - ١٩٨٩	٢١	عزاد عبد الرحمن مروك	استخدام النجوم .. المأثورات الشعبية وأثرها في بناء الرواية الفلسطينية *	٥٢٥
ترجم النقاد الأستاذ احمد ادم محمد عن كتابي تومسون : The Folklore, Holt, Rinehart Inc, 1966, pp. 67-79.	١٥ - ٢٤	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	سيت تومسون	السفر والخيال في الحكايات الشعبية *	٥٢٦
عربي للرسالة التي تلمح بها الباحث محمد حسين مقلد لبحرول عن حجة الباحث في الأدب من كريمة الكتاب - جامعة القاهرة *	١٢٤ - ١٢٨	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	فهد عبد العزيز بنيسمو	الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في مركز الحفاظ	٥٢٧
	١٢ - ٢٧	يناير/يونيو - ١٩٩٠	٢١/٢٠	د. عزاد عبد الرحمن مروك	توظيف الشكل الشعبي في الرواية العربية المعاصرة	٥٢٨
عربي لكتابي : الحكاية الشعبية ، المؤلف الأستاذ الكتور عبد الصمد يوسف - وزير صندو الكتابي أول مرة ضمن سلسلة المكتبة الوطنية الأمد ٢٠٠ - نسخة ١٩٩٨ عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر واليد طبع مرة أخرى بالمطبعة لطبعها عام ١٩٨٥ *	٧٨ - ٧٨	يناير/يونيو - ١٩٩٠	٢١/٢٠	عادل نسفا	الكتور عبد الصمد يوسف والحكاية الشعبية *	٥٢٩

الاصحاحات	الشهر / السنة	٢١/٣٠	اسم الكاتب	عنوان المراسل	مسلسل
٤٩ - ٣٩	يناير / يونيو - ١٩٩٠	٢١/٣٠	عبد العزيز رفعت	مقول البقر حافي : قصدا على عاشق النفس .	٥٣٠
١٠٣ - ١٠٨	يناير / يونيو - ١٩٩٠	٢١/٣٠	عبد الوهاب يوسف	لغات كتب عن التراث والتأثيرات الشعبية .	٥٣١
١١٣ - ١١٦	يناير / يونيو - ١٩٩٠	٢١/٣٠	عبد القوي دادود	بازرات النجدي في رواية ودعاة للسلاح .	٥٣٢
١١ - ٧٣	١٩٩١ -	٢٣/٢٣	ابراهيم حلي	فازوك خورشيد وفلاس واكزاد	٥٣٣
١٢٧ - ١٣٨	١٩٩١ -	٢٣/٢٣	عبد العزيز دشت	بورديزويجا الحكاية (الفراتية)	٥٣٤
٢٤ - ٣٣	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. غزاة مينا	المرح في الحكايات الشعبية	٥٣٥
٦٣ - ٦٩	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. كمال الدين حنين	حكايات شعبية سعودية	٥٣٦
٧٠ - ٧٥	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	عبد الحبيب يوسف	السمكة قاتل ال ٩٩ لونا	٥٣٧
٤٣ - ٥٧	يناير / يونيو - ١٩٩٢	٣١/٣٥	سليم شعلان	السمكري - دراسة ميدانية	٥٣٨
٩١ - ٩٩	يناير / يونيو - ١٩٩٢	٣١/٣٥	ابراهيم عميل احمد	دروكولا بين الحقيقة والخيال	٥٣٩

★ السيرة واللامع الشعبية

ملاحظات	الصفحات	الشهر / السنة	المجلد	اسم الكاتب	عنوان العمل	ملاحظات
٧٤ - ٧٣	١٩٨٩ - أكتوبر	٢٩	١	أحمد شمس الدين الحياتي	من مبررات الملاحة : مراكب أبي زيد البطل سلامة	٥٤٠
٨٩ - ٧١	يناير / يونيو - ١٩٩٠	٢١ / ٣٠	٢	أحمد شمس الدين الحياتي	الزناخي غبطة بطل الكرابي ولراوى الشعبي	٥٤١
١٦ - ٧	١٩٩١ -	٢٣ / ٢٢	٣	أحمد شمس الدين	عنه حسين وسورة البطل الشعبي	٥٤٢
٣١ - ١٧	١٩٩١ -	٢٣ / ٢٢	٤	أحمد شمس الدين	السيرة النبوية .. سيرة شعبية : ملاحظات حول وهجات الله وأوقافه	٥٤٣
٦٠ - ٣٧	١٩٩١ -	٢٣ / ٢٢	٥	أحمد شمس الدين الحياتي	بلاد البطل في السيرة الشعبية العربية	٥٤٥
٩٠ - ٧٤	١٩٩١ -	٢٣ / ٢٢	٦	أحمد شمس الدين	ملاحم العصر (لغوي : دراسة في السيرة الشعبية العربية)	٥٤٦
٩٣ - ٩١	١٩٩١ -	٢٣ / ٢٢	٧	أحمد شمس الدين	فراستور دانييليه وملاحمه جازيلانورا وباناجورون	٥٤٧
٣٠ - ١٥	يناير / يونيو - ١٩٩٢	٣١ / ٢٥	٨	أحمد شمس الدين الحياتي	التيبة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية	٥٤٨

★ الشعر الشعبي

١٤ - ١١	١٩٨٩ - أكتوبر	٦٩	١	أحمد شمس الدين	قيم الزمن ودلالته في الوال الأسباني	٥٤٩
٧٥ - ٦٤	يناير / يونيو - ١٩٩٠	٣١ / ٣٠	٢	أحمد شمس الدين	الأزبان الموسيقية في شعر ابن سويون	٥٤٩
٧٣ - ٥	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	٣	أحمد شمس الدين	شعري أيوب البطل	٥٥٠

★ المؤلفون

مستمل	عنوان المصنف	اسم المؤلف	العدد	التقويم / السنة	الصفحات	ملاحظات
٥٥١	موجعنا (في تبار البحث حول الشخصية المصرية) للذكور عبد الحميد يونس *	د. ابراهيم شعلان	٢٦	يناير - ١٩٨٩	٤٨ - ٤٥	عرض وتحليل كتابي * موجعنا * بولكه الاستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس *
٥٥٢	الثرث الشعبي والأدبي *	صوت كمال	٢٦	يناير - ١٩٨٩	٩٢ - ٩٦	
٥٥٣	دراسة التقارير الشعبية العربية من خلال درجة نظر عربية *	صوت كمال	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٧ - ٢٥	
٥٥٤	لاروق غوردييه ميمبا في مجال الأدب الشعبي *	عبد الوهاب يوسف	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٢١ - ٢٥	
٥٥٥	موجع رشيد : دراسة الترويض والترويح *	د. فوزي وهوان المصري	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٦٥ - ٦٩	
٥٥٦	أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور الترويض الي *	مختار سيد أحمد	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٧٣ - ٧٧	مكتبة اللذين الشعبية : عرض كتابي * أدب الرحلات دراسة تحليلية من منظور الترويض الي * بولكه * * موجع رشيد * الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب * ١٩٨٩ * عالم المعرفة ، ١٩٨٩ (
٥٥٧	فهرس موضوعات مجلة اللذين الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٤) لسنة ١٩٨٨ *	مصطفى شيمان جاد	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	٩٩ - ١٥٧	
٥٥٨	فهرس باسمه الكتاب والتبريع بمجلة اللذين الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٤) لسنة ١٩٨٨ *	مصطفى شيمان جاد	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	١٥٨ - ١٨٨	
٥٥٩	فهرس باسمه الكتب والمجلات التي عرفت بمجلة اللذين الشعبية *	مصطفى شيمان جاد	٢٨/٢٧	أبريل / سبتمبر - ١٩٨٩	١٨٩ - ١٩٤	
٥٦٠	تاريخ الدراسات الترويضية في اسبانيا *	د. بيلار دوميرو في	٢٦	أكتوبر - ١٩٨٩	٦٥ - ٧١	د. بيلار دوميرو في يتحدث في مدينة المنصف الوطني الاكاديميا بيلار * وقد قام بترجمة هذه الدراسة الى اسبانيا طالت شامون *

ملاحظات	الصفحات	الشهر /الفترة	العدد	اسم الكتاب	عنوان الكتاب	مستلم
مكتبة القرن الثمينة : عربي كتاب انثروبولوجيا الثقافة بولاق/وليم ١٠٠ عائلة *	١١٥ - ١١٧	أكتوبر - ١٩٨٩	٢١	د. جمال الدين حسين	الانثروبولوجيا الثقافية	٥١١
جريدة القرن الثمينة : عربي إصدارات مورجان الاستيعابية المجلد الخامس للقرن الثمينة *	١٢٩ - ١٣٤	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	سمير فراج	مورجان الاستيعابية المجلد الخامس للقرن الثمينة	٥١٢
	٧ - ١١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	صفوت كمال	الاحتفاء على مصادر الإبداع الشعبي	٥١٣
	٥٠ - ٥١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	يكنار محمد سيد احمد	مركز واديف عربي للفولكلور والثقافة * نجدة قوة الإشعاع وشمس صالغ *	٥١٤
يشتمل الكتاب على مقالات وقصائد ومعتقدات الجسدانية مثل الترواح والاحتجاج في الشعر ، فضلا عن وصف الأزيئة والطبخ والألعاب ولحن الرقص والطقس والموسيقى والاحتفال الشعبية *	٩٠ - ١٠١	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	نادية بدوي	سكان الصحراء : الجسارية	٥١٥
مكتبة القرن الثمينة : عربي ثلاثة كتب عن التراث الشعبي - الأول : الكتاب الذي الله المرحوم طاهر أبو لاقا عن كتاب هو القوف في شرح قصيدة أبي سعادف * والثاني : لعبد ابراهيم الميخان عن مؤلفات التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية * والثالث عن كتاب : قصص من الرقعة الصادر عن دار القضي الرياضي *	١٠٣ - ١٠٨	يناير/يونية - ١٩٩٠	٣١/٣٠	عبد الجواب يوسف	ثلاث كتب عن التراث والمأثورات الشعبية *	٥١٦

مسجل	عنوان الرسالة	اسم الكاتب	المصدر	الشهر / السنة	الصفحات	ملاحظات
٥٦٧	الدراسة النظرية	علاء الدين دويجة	٣١/٣٠	يناير/يونية - ١٩٩٠	١١٢ - ١٠٩	مكتبة القديس القسبية : عرض كتاب المدرس المرفق عبد العزيز العسائي دراسة النظرية « وهو جزء من ثلاثة أجزاء يعرض فيه المؤلف الفكر كدور مدينة و بيئة » المرفقة التي توضح أن تفكيك من الوجود غرلا بعد انعام مشروع سد جديد على نحو القدرات .
٥٦٨	درجات بروتوكولات لجميع المذكرات القسبية .	فاطمة احمد ابراهيم	٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	١٢٠ - ١٢٤	مكتبة القديس القسبية : عرض لدرجات المستشرق السويسري بروتوكولات في البلاد العربية ، وتسجيله للدرجات وجهة الإنسان المرفق في اواخر ق ١٨ واولى ق ١٩ .
٥٦٩	المؤثر القوي الأول لأطلس الفكر كدور العسائي .	عبد العزيز دلفت	٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	١٣٥ - ١٣٣	جولة القديس القسبية : عرض لا تم في المؤثر القوي وأطلس الفكر كدور المرفق الذي علقه في سبتمبر ١٩٩١ بعبارة القسبية .
٥٧٠	الدراسات الاقتصادية الى أين ؟	صفوت جمال	٣٦/٣٥	يناير/يونية - ١٩٩٢	٩ - ١١	
٥٧١	رعاية اثرات القسبي ومضاهيه من الفساح .	محمود النوري الفلال	٣٦/٣٥	يناير/يونية - ١٩٩٢	١٢ - ١٤	
٥٧٢	اللون القسبية والسياسة .	جوزيت عبد القصيد بريسف	٣٦/٣٥	يناير/يونية - ١٩٩٢	٩٠ - ٩٥	
٥٧٣	دراسات اقتصادية عن الفكر كدور العسائي خلال ١٩٩١ .	مصطفى شحان جلال	٣٦/٣٥	يناير/يونية - ١٩٩٢	١٧٨ - ١٣٧	جولة القديس القسبية : عرض تحليل اعداد من الرسائل القسبية (ملحق/مترجم/ مترجم) التي تمت اجازتها خلال ١٩٩١ وهي : - التاب والتفكي في الاشياء الدني/العلمية هو ان - الذي الواقع في الحرية/سحر اسعد علفم - المرفق القمي والتدوين/اسمع جائز - القسبية والقسبية والصورة القسبية/مرفق القسبية مرفق - المرفق جولة وليلة في القسبي/اسعد محمد مرفق - دورة الحياة عند المرد/جوليت القسباني .

* النثر الشعبي *

ملاحظات	الصفحات	التصنيف / السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	ملاحظات
مكتبة القرن الشعبية : عربي للكتاب : المآلات الكويتية للقرية العراقية / مؤلفه / أحمد الشبي الزوي - ١٠ صفحت كمال - الكويت وزارة الإعلام ، ١٩٧٨ - ١ ج ٤ .	١٧٨ - ١٧٣	١٩٨٩ - أكتوبر	٧٩	توفيق حسا	الأمثال الكويتية العراقية	٥٧٤
	٥٩ - ٦٢	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	أمينة منج جافو	الأميرة والزواج في النثر الشعبي العربي	٥٧٥

* الروايات الشعبية - المسرح *

ملاحظات	الصفحات	التصنيف / السنة	المصدر	اسم الكاتب	عنوان المقال	ملاحظات
جريدة القرن الشعبية : عربي للرسالة التي تقدم بها الأبحاث كمال الدين حسين للصنوع على درجة الدكتوراه في الآثرون من المعهد العالي للثقافة والفن .	٨٤ - ٨٨	١٩٨٩ / سبتمبر	٧٨ / ٢٧	انصار عبد الفتاح	لبن الشعبية	٥٧٦
		١٩٨٩ / سبتمبر	٧٨ / ٢٧	سامية حبيب	توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي الحديث من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨ .	٥٧٧
	٨٩ - ٩٣	١٩٨٩ / سبتمبر	٧٨ / ٢٧	جمال صديقي	مسح المسرح العربي : بحث في استخدام الأقوات التراثية في المسرح العربي الحديث .	٥٧٨
مكتبة الآثرون الشعبية : عربي للرسالة التي تقدم بها الأبحاث طهارة عبد الحميد شكري للصنوع على درجة الماجستير من المعهد العالي للآثرون الشعبية الذي يعمل معيدا به .	١٢٤ - ١٢٥	١٩٩٠ - يناير	٣١ / ٣٠	مصطفى شهاب جواد	في الآثرون الشعبي - رسالة ماجستير .	٥٧٩
جريدة الآثرون الشعبية : يعرض كاتب الآثرون - من خلال فيلم الأراجوز للصنوع العربي هادي لآثرون - لأجروية جديدة للتواصل مع الآثرون الشعبي في السينما العربية ، على اعتبار أن هذا الفيلم هو « النموذج » لتوظيف التراث الشعبي أعلى مستوى من التوظيف وهو مستوى الكارعة مع الآثرون وفنونه في الآثرون .	١٢٩ - ١٣١	١٩٩٠ - يناير	٣١ / ٣٠	٠٠ باقر الدين	الأراجوز : أجروية جديدة للتواصل مع التراث الشعبي .	٥٨٠

مستمل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	الصفحة	التاريخ/العدد	الصفحات	الملاحظات
٥٨١	المسح الجوي التلسي .	عصام الدين حسن أبو العلا	٧٤	ديسمبر - ١٩٩١	٥٨ - ٥٩	
٥٨٢	الألجوز .	حاتم توفيق	٣١/٣٥	يناير/يونيو - ١٩٩٢	١٠٤ - ١٠٥	

★ الرقص والألعاب الشعبية

مستمل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	الصفحة	التاريخ/العدد	الصفحات	الملاحظات
٥٨٣	الألعاب الشعبية والتراثات الشعبية والتسحر .	أحمد زندي صالح	٣١	يناير - ١٩٨٩	٨٣ - ٩٢	ملاحظات
٥٨٤	لعب الأطفال المغاربية والفردية وإثباتها الشعبية المسيرة .	د . مها محمود التبري التمثال	٣١	يناير - ١٩٨٩	٩٧ - ١١٣	
٥٨٥	اللعاب بالعبا	عادل نسفا	٣١	يناير - ١٩٨٩	١٣٧ - ١٣١	جولة اللون الشعبية : - عرض للرسالة التي تقدم بها الباحث وفيها وصف لنبيب الحصول على درجة الماجستير لللون الشعبية - أبريل - ١٩٨٩ .
٥٨٦	الترويزوتوبيسا الرقص	دروى محمد حميدة	٣٨/٣٧	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٨١ - ٧٨	مكتبة اللون الشعبية : عرض كتاب : The Anthropology of dance Anya Peterson ., Indiana University Press, Bloomington and London, 1980.
٥٨٧	الرقص في مصر القديمة	لؤيس بطر	٣١/٣٥	يناير/يونيو - ١٩٩٠	٥٣ - ٦٣	
٥٨٨	أرائيد : حقله الرقص المستوحاة من تغير التيسل منذ القرن الرابع .	محمدي الدين شريف	٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	٤٧ - ٥٠	
٥٨٩	فرقة أديريان للفرقة الشعبية في دار الأوبرا القصرية .	مضى نجم	٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	١٤٧ - ١٤٨	جولة اللون الشعبية : عرض لفرقة أديريان للفرقة الشعبية التي قامت على مسرح دار الأوبرا في الفترة من : ٣ - ١١ سبتمبر ١٩٩١ .

* المؤلفات والتأليف

ملاحظات	الصفحات	التصنيف / السنة	العدد	اسم الكاتب	عنوان الفصل	مستطيل
	٥٧ - ٥٣	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	سید قطب/جید السلام	من حطّات الأرض في اليمن	٥٩٠
	١١٤ - ٧٣	أكتوبر - ١٩٨٩	٢٩	أبراهيم حطفي	كسوة الكعبة الشريفة	٥٩١
	٨٤ - ٧٧	ديسمبر - ١٩٩١	٢٤	د. حواري حبيب سويديا وف الدين	الاصحاح	٥٩٢
	٩٩ - ٩٣	ديسمبر - ١٩٩١	٢٤	إيمان الهادي	الغدير في عصر القرية	٥٩٣
	٤٢ - ٣١	يناير/يونيو - ١٩٩٢	٣١/٣٥	أبراهيم حطفي	ليلة ذبيحة هلال رمضان	٥٩٤
	٥٧ - ٤٢	يناير/يونيو - ١٩٩٢	٣١/٣٥	سميح شعلان	الاسم التي : دراسة ميدانية	٥٩٥
ترجم هلال الاستاذ محمد الشلال	٧٥ - ٥٨	يناير/يونيو - ١٩٩٢	٣١/٣٥	عبد الله التاكوي	الفتح ان مكة في العصر المدوني	٥٩٦
جودة القرن القصية : عربي للرسالة التي تقدم بها الباحث سميح شعلان والصعود على درجة المجتمع من العهد العباسي للقرن القصية *	١٣١ - ١٢٨	يناير/يونيو - ١٩٩٢	٣١/٣٥	احلام ابو ذبيدة دوق	الوقت والتأثيرات القصية	٥٩٧

المكتبات *

ملاحظات	الملاحظات	التأليف/الترجمة	العدد	اسم المؤلف	عنوان الكتاب	ملاحظات
	٤٣ - ٣٠	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٧٨/٢٧	د. علي محمد عكوي	تجارب التأليف ببنية العالم : تحليل فونكوري	٥٩٨
	٥٣ - ٤٤	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٢٨/٢٧	كارول جورشي	الأعلام في الموزونة الشعرية	٥٩٩
	١١٩ - ١٠٧	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. نجوى عاكوس	المصادر التاريخية لقضايا الفقهية والقياسات	٦٠٠
جولة المليون الشعرية : عربي للرسالة التي تقدم بها الباحث - مسيح شعلان - المصور على درجة المجتمع من العهد العثماني للمليون الشعرية .	١٣٩ - ١٧٨	يناير/يونيو - ١٩٩٢	٣٩/٢٥	إحسان أبو زيد دلق	الموت والتأويلات الشعرية	٦٠١

الموسيقى والآلات الشعبية *

ملاحظات	الملاحظات	التأليف/الترجمة	العدد	اسم المؤلف	عنوان الكتاب	ملاحظات
جولة المليون الشعرية : عربي للرسالة التي تقدم بها الباحثة نبيلة عباس عبد الله عكوي - من الكويت - المصور على درجة المجتمع في الآلات من العهد العثماني للموسيقى العربية .	٨٣ - ٨٢	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٧٨/٢٧	مضى نجم	الآلات والآلات في الماضي الحاضر العربية .	٦٠٢
	١٠٩ - ١٠٤	١٩٩١ -	٣٣/٢٧	فريد بقر	الوصول في الموسيقى العربية القديمة .	٦٠٣
	٧٥ - ٦٤	يناير/يونيو - ١٩٩٠	٣١/٣٠	١٥٤ - الأندلسي	الأوزان الموسيقية في شعر ابن سويون .	
	٤٦ - ٧٨	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. زين قصار	الأنشاس الشعبية والقومية في أعمال بعض مؤلفي الموسيقى المصرية .	٦٠٤
جولة المليون الشعرية : عربي لمؤلفي في قمة الأديبان للمليون الشعرية التي قدمت على مساح دهر الأديان في الفترة من ٣ - ١١ سبتمبر ١٩٩١ .	١٤٨ - ١٤٧	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	مضى نجم	في قمة الأديبان للمليون الشعرية في دهر الأديان المصرية	٦٠٥

مسجل	عنوان المخطوط	اسم الكاتب	العدد	التفصيل / السنة	الملاحظات	ملاحظات
١١١	التراث الشعبي في رسوم الأقطان *	أبراهيم حطفي	٢٨/٢٧	أبريل/سبتمبر - ١٩٨٩	٩٤ - ٩٦	جريدة الفنون الشعبية : عرض مسابقة للمهرجان الدولي للأقطان التي أقيمت في بربطانيا في الفترة من ٥ فبراير حتى ٢١ أبريل ١٩٨٩ والتي اشترك فيها اقطان المسالم الذي تم إرساله لهم *
١١٧	الزينة اللون الشعبية	محمود التجوي اقطان	٢٦	أكتوبر - ١٩٨٨	٧ - ١٠	
١١٨	كسوة الكتبة الشريفة	أبراهيم حطفي	٢٩	أكتوبر - ١٩٨٩	٧٣ - ١١٤	
١١٩	مناظر الهم وشواهد المسحطة : نموذج من الفن الشعبي القديم في الطام *	سبحي الساروني	٢٩	أكتوبر - ١٩٨٩	١٣٥ - ١٣٨	
١٢٠	مشغولات الخوص والزينة ليدويات الوديع الجديدة واللافتة منها في الزمان عريس الأشغال الفنية *	صالح كمال	٣١/٢٠	يناير/يونيو - ١٩٩٠	١١٧ - ١٢١	جريدة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي نظم بها الجاهل اثر ف محمد عبد القادر للمسحوق على درجة الماجستير من كلية التربية الفنية بجامعة حلوان والذي يمثل مجيها بها *
١٢١	استلزام وحدات زخرفية شعبية هجرية في أعمال فنية حديثة *	عزرو حسن محمود حسيب	٣١/٢٠	يناير/يونيو - ١٩٩٠	١٢٣ - ١٢٣	جريدة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التي كتبت بها الباحثة ليل كمال لفتح لمصون على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية من كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، والتي تسجل مخرسا مساعدا بقسم المخطات الفنية التطبيقية بها * وقد تمت مناقشة الرسالة في ١١ يناير ١٩٩٠ *
١٢٢	معرض ارض الذهب	محمد سيد ياسين	٣١/٢٠	يناير/يونيو - ١٩٩٠	١٢٣ - ١٢٨	جريدة الفنون الشعبية : عرض في المعرض الدولي بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة الكويتين * * وقد أقيم للمعرض بالأمم المتحدة في المقر للأمم المتحدة والأمم المتحدة في القاهرة في الفترة من ٢٣ - ٢٨ نوفمبر ١٩٨٩ *
١٢٣	منمنمات عربية	أبراهيم حطفي	٢٣/٢٢	١٩٩١ -	٩٤ - ٩٧	جريدة الفنون الشعبية : جريدة في معرض الفنان (محمد يندقي) الذي أقيم بقاعة جافلي أوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة في الفترة من ٧ - ١١ يونيو ١٩٨٩ *
١٢٤	الواجبة الحضارية للفنون الشعبية الشكسية *	محمود التجوي اقطان	٢٣/٢٢	١٩٩١ -	٩٤ - ٩٧	

ملاحظات	الملاحظات	التقويم/السنه	الصفحة	اسم الكاتب	عنوان المقال	مصدر
	١٠٣ - ٦٨	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	د. عبد القوي الشال	مقاربات من أفكار إسلامية : جودوس - كاتانيا - جناينا *	١٢٥
	١١٢ - ١١٠	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	صوت كمال	الانسان عبد السلام الشريف والقرن الثمينة *	١٢١
	١١٥ - ١١٣	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	محمد قطبي ابراهيم	عبد السلام الشريف : الانسان والانسان *	١٢٧
	١١٨ - ١١٦	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	خيري شحاته	شروع لا تغطي مع ابعاد يلائم *	١٢٨
بعضية الاحتفال بالعيد التمايزي للانسان الجديد : د عبد السلام الشريف *	١٢٣ - ١١٩	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	سبحي الشاروني *	الاحتفال بالعيد التمايزي ليلاذ الشريف : عبد السلام الشريف والقرن الثمينة *	١٢٩
	١٢١ - ١٢٤	١٩٩١ -	٣٣/٣٢	مفتاح سيد احمد	الانسان عبد السلام الشريف واكثر من نصف قرن من الازدهار الموعود المصمم *	١٣٠
	٣٧ - ٣٤	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	محمود النوري الشال	الانسان الثمينة في حياة الجماهير وفي عالم الفن التشكيل *	١٣١
	٨٤ - ٧٧	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	شوقي حبيب	الاضطراب	١٣٢
	٩٢ - ٨٥	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	سويلا دل الدين	من روائع الفن الاسلامي : شيايكه الملك وزغارها *	١٣٣
	١٠٦ - ١٠٠	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	د. حر الدين	الانسان والقرينة	١٣٤
جولة الاوتون الشعبية : وصف كبري الفنان الدكتور عبد القوي علوان الذي اقيم في صالة كبري للفنون التشكيلية بالبركو الثقافي القومي (يولية - ١٩٩٠) جواز مع شقيقة الفنان الراحل .. الفنانة التشكيلية عفت ناجي *	١٤٠ - ١٤٦	ديسمبر - ١٩٩١	٣٤	اسماعيل احمد	رؤية كوكبا القرن ١٩ في عصر	١٣٥
	٧٦ - ٨٤	يناير/يولية - ١٩٩٢	٣١/٣٥	ابراهيم حكيم	محمد ناجي والعودة الى الجذور	١٣٦

ملاحظات	الصفحات	العدد	الاسم	تاريخ النشر	العدد	الاسم	ملاحظات	ملاحظات
	٨٥ - ٨٩	٢٥ - ٢٦	عبد الهادي	يناير/يونيه - ١٩٩٢	٢٥ - ٢٦	عبد الهادي	مع شوية حيلاه معقوده مختار رانك اناكث القوي :	١٢٧
	٩٠ - ٩٥	٢٦/٢٥	جودت عبد الصمد يوسف	يناير/يونيه - ١٩٩٢	٢٦/٢٥	جودت عبد الصمد يوسف	الطوفان الشراية والكثير من المنيعة . اللون الكسبية والسياسة	١٢٨
مكتبة اللذين المنيعة : ترجم الله سيد جاد من حالي : Nopian in Egypt ولد قام بنشر ترجمة هذا الكتاب بمساعدة الهلال العلمي ١٩٨٧ من ص ٩١ - ١٠٧ حيث جوف بالكتاب عزيم ومثلا لتجربته .	١٠٩ - ١٢٢	٢٦/٢٥	جودت جويسر	يناير/يونيه - ١٩٩٢	٢٦/٢٥	جودت جويسر	الزويون في مصر : الملاحظات عن في العصور النورية	١٢٩

(ب) فهرس باسماء الكتاب والترجمين بمجلة
الفنون الشعبية من العدد ٣٦ لسنة ١٩٨٩ م
الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ م

ابراهيم حلمي

انظر

حلمى ، ابراهيم

ابراهيم ، عسل محمد

— المقاطع المنفية فى الحكاية الشعبية المصرية ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٦٦ : ٧٥
(حكاية) •

ابراهيم ، فاطمة احمد

— رحلات بوزكهارت لجمع المانورات الشعبية ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٢٠ : ١٣٤
(فو - عرض) •

ابراهيم كامل احمد

انظر

احمد ، ابراهيم كامل

ابراهيم ، محمد قطب

— عبد السلام الشريف : الفنان والانسان ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٣ : ١١٥
(تشكيل) •

ابو زيد ، ه • نصر

— السيرة النبوية : سيرة شعبية : ملاحظات حول وحدات القص وأدواته
ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١٧ : ٣٦ (سير) •

ابو العلا ، عصام الدين حسن

— المسرح العربي الشعبى ع ٣٤ - ٩١ - ص ٥١ : ٥٨ (دراما) •

احلام أبو زيد رزق

انظر

رزق ، احلام أبو زيد

احمد ، ابراهيم كامل

— ذراكولا بين الحقيقة والخيال ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ٩٦ : ٩٩ (حكاية) .

احمد آدم محمد

انظر

آدم ، أحمد محمد

احمد وشدي صالح

انظر

صالح ، أحمد وشدي

احمد ، د. عز الدين اسماعيل

— الفنون الافريقية ع ٣٤ — ٩١ — ص ١٠٠ : ١٠٦ (تشكيل) .

احمد ، مختار سيد

— أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافي ع ٢٧ ، ٢٨ — ٨٩ —

ص ٧٣ : ٧٧ (هو — عرض) .

— مركز وارثيف عربي للفولكلور والتنمية « تجديد دعوة الأستاذ وشدي

صالح » ع ٣٠ ، ٣١ — ٩٠ — ص ٥٠ : ٥١ (فو) .

— الفنان عبد السلام الشريف وأكثر من نصف قرن من الابداع المصري الصميم .

ع ٣٢ ، ٣٣ — ص ١٢٤ : ١٢٦ (تشكيل) .

آدم ، احمد محمد

— السحر والمجانب في الحكايات الشعبية ع ٢٩ — ٨٩ — ص ١٥ : ٢٤

(حكاية ، ترجمة) .

انتصار عبد الفتاح

انظر

عبد الفتاح ، انتصار

الأندلسي ، ذكاء

— الأوزان الموسيقية في شعر ابن مودون . ع ٣٠ ، ٣١ ، ٩٠ — ص ٦٤ : ٧٥
(موسيقى — شعر)

الكاوي ، عبد الله

— الحج إلى مكة في العصر المملوكي . ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ٥٨ : ٧٥
(عاد)

بعلوي ، نادية

— سكان الصحراء : البشارية . ع ٣٠ ، ٣١ ، ٩٠ — ص ٩٠ : ١٠١ (فو) .

بسيوني ، قطب عبد العزيز

— الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في مركز الصياط . ع ٢٩ — ٨٩ = ص
١٢٤ : ١٢٨ (حكاية ، عرض)

بقطر ، لويس

— الرقص في مصر القديمة . ع ٣٠ ، ٣١ ، ٩٠ — ص ٥٣ : ٦٣ (رقص)
— التواصل في الموسيقى المصرية القديمة ع ٣٢ ، ٣٣ — ٩١ — ص ١٠٤ : ١٠٩
(موسيقى)

التميمي ، فيصل

— آلة الطنبورة في قطر . ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ١٠٥ — ١٠٨ (موسيقى)

توفيق ، حاتم

— الأراجوز . ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ١٠٠ : ١٠٤ (دراما)

تومسون ، ستيث

— السحر والعجائب في الحكايات الشعبية . ع ٢٩ — ٨٩ — ص ١٥ : ٢٤
(حكاية)

تيغادا ، د. بيلار دوميرو

— تاريخ الدراسات الفولكلورية في اسبانيا . ع ٢٩ — ٨٩ — ص ٦٥ : ٧١
(غو)

جابر ، د. هاني

— المرأة الشعبية في عيون الفنان وفيق المنذر . ع ٢٦ — ٨٩ — ص ١٢٧ : ١٢٩
(تشكيل ، عرض)

جاد ، سيد

- النوبيون في مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٠٩ : ١٢٢ (تشكييل - ترجمة) •

جاد ، مصطفى شعبان

- فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد
(٢٥) لسنة ١٩٨٨ • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٩٩ : ١٥٧ (فو) •

- فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بمجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة
١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ١٥٨ : ١٨٨
(فو) •

- فهرس بأسماء الكتب والمجلات التي عرضت بمجلة الفنون الشعبية من
العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٩ • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ -
ص ١٨٩ : ١٩٤ (فو) •

- فن الاداء الشعبي - رسالة ماجستير • ع ٣٠ ، ٣١ - ٨٩ - ص ١٢٤ : ١٢٥
(دراما ، عرض) •

- دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١ • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٢٨ : ١٣٧ (فو ، عرض) •

جاسو ، أميمة منير

- الأسرة والزواج في المثل الشعبي المصرى • ع ٣٤ - ٩١ - ص ٥٩ : ٦٢
(مثل) •

جاريتر ، هورست

- النوبيون في مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ -
ص ١٠٩ : ١٢٢ (تشكييل ،) •

جمال صفدى

انظر

صفدى ، جمال

جمعة ، رمزي معجم

- أنثروبولوجيا الرقص • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٨ : ٨١ (رقص ، عرض) •

جودت عبد الحميد يوسف

انظر

يوسف ، جودت عبد الحميد

حاتم توفيق

انظر

توفيق ، حاتم

حبيب ، سامية

- توليف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨ .
ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٤ : ٨٨ (دراما) .

حبيب ، د. شوقي

- الحنظلوز . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٧ : ٨٤ (عاد - تشكيل) .

الحجاجي ، د. احمد شمس الدين

- من مزيات الهلالية : مواليد ابي زيد الهلال سلامة . ع ٢٩ - ٨٩ .
ص ٣٣ : ٦٤ (سير) .
- الزناتي خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ .
ص ٧٦ : ٨٩ (سير) .
- ميلاد البطل في السيرة الشعبية العربية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٣٧ : ٦٠ .
(سير) .
- النبوة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ .
ص ١٥ : ٣٠ (سير) .

حبيب ، عمرو حسن محمود

- استلهم وحدات زخرقية شعبية مصرية في اعمال فنية حديثة . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ .
ص ١٢٢ : ١٢٣ (تشكيل ، عرض) .

حسين ، د. كمال الدين

- الوجدان الشعبى في حارة نجيب محفوظ . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٣١ : ٣٩ .
(حكاية) .
- انثروبولوجيا الثقافة . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٥ : ١١٧ (فو ، عرض) .
- حكايات شعبية سعودية . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٦٣ : ٦٩ (حكاية) .

حلمى ، ابراهيم

- عبد الحميد يونس والاساطير . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٤٩ : ٥٨ (سطر) .
- الاحتفال بيوم الأرض في مصر . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٣١ : ١٣٥ (غن ، عرض) .

- التراث الشعبي في رسوم الأطفال • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٩٤ : ٩٦
(تشكيل ، عرض) •

- كسوة الكعبة الشريفة • ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٧٣ - ١١٤ (تشكيل - عاد -
غن) •

- منمنمات عربية • ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٣٧ : ١٣٨ (تشكيل ، عرض) •
- فاروق خورشيد وفارس الأزدي • ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٦١ : ٧٣
(حكاية) •

- رؤية لأزياء القرن ١٩ في مصر • ع ٣٤ - ٩١ - ص ١٤٠ : ١٤٦ (تشكيل ،
عرض)

- ليلة رؤية حلال رمضان • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٣١ : ٤٢ (عاد) •

حنسا ، توفيق

- الامثال الكويتية المقارنة • ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٣ (مثل ، عرض) •

حنسا ، نشأت نجيب

- المهرجان الدول الأول للموسيقى الشعبية : فنون السمسرية • ع ٣٥ ، ٣٦ -
٩٢ - ص ١٢٣ : ١٢٧ (موسيقى ، عرض) •

خورشيد ، فاروق

- الاحلام في الموروث الشعبي • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٤٤ : ٥٢ (عقد) •

داود ، عبد الغنى

- التراث الشعبي في رواية وداعا للسلح • ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٣ :
١١٦ (حكاية) •

الديب ، د. ياقوت

- الأراجوز : أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبي • ع ٣٠ ، ٣١ -
٩٠ - ص ١٢٩ : ١٣٦ (دراما) •

ذهني ، د. محمود

- طه حسين وصورة البطل الشعبي • ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٧ : ١٦
(سير) •

رجب ، د. مصطفى

- قيم الزمن ودلالاته في الموالي السبعاوي • ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١ : ١٤
(شعر) •

رزق ، احلام ابو زيد

— الموت والمأثورات الشعبية • ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ١٣٨ : ١٣٩ (عاد — عقد — عرض) •

رفعت ، عيد العزیز

— الأسطورة والفن الشعبي • ع ٢٩ — ٨٩ — ص ٢٥ : ٣٢ (مطر ، عرض) •
— متولى الجرجاوى : قضايا على هامش النص • ع ٣٠ ، ٣١ — ٩٠ — ص ٣٩ : ٤٩ (حكاية) •
— مورفولوجيا الحكاية الخرافية • ع ٣٢ ، ٣٣ — ٩١ — ص ١٢٧ : ١٣٨ (حكاية ، عرض) •
— المؤتمر القومي الأول لأطلس الفولكلور المصرى • ع ٣٤ — ٩١ — ص ١٣٥ : ٣٩ (فو ، عرض) •

د : سليمان عبد العزيز

انظر

عيد العزیز ، د : سليم :

السئوس ، محمد فتحى

— محمد ناجى والعودة إلى الجذور • ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ٧٦ : ٨٤ (تشكيل) •

سونيا ولى الدين

انظر :

ولى الدين ، سونيا

سيد طنطاوى عبد السلام

انظر

عيد السلام ، سيد طنطاوى

الشاوروى ، صبحى

— مقابر الهو وشواهدنا المبهمة : نموذج من الفن الشعبى الفريد فى العالم • ع ٢٩ — ٨٩ — ص ١٣٥ : ١٣٨ (تشكيل) •

— الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف : عيد السلام الشريف والفن الشعبى • ع ٣٢ ، ٣٣ — ٩١ — ص ١١٩ : ١٢٣ (تشكيل) •

الشال ، د عبد الفنى

- مختارات من فخاريات شعبية : جنورها - تقنياتها - جمالياتها . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٩٨ : ١٠٣ (تشكيل) .

الشال ، محمد

- الحج الى مكة فى العصر المملوكى . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٥٨ : ٧٥ (عاد ، ترجمة) .

الشال ، محمود النبوى

- الفنون التشكيلية الشعبية كاداة لكشف الحقائق الكونية والقيم الجمالية . ع ٣٦ - ٨٩ - ص ٩ : ١٤ (تشكيل) .
- نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٢٦ : ٢٨ (تشكيل) .
- أزمة الفنون الشعبية . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٧ : ١٠ (تشكيل) .
- المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ٩٤ : ٩٧ (تشكيل) .
- الأغاني الشعبية فى حياة الجماهير وفى عالم الفن التشكيل . ع ٣٤ - ٩١ - ص ٣٤ : ٣٧ (تشكيل - غن) .
- رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع . ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢ : ١٤ (فو) .

الشال ، د مها محمود النبوى

- لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها الفنية المعاصرة . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٩٧ : ١١٣ (تشكيل - رقص) .

شاهين ، طلعت

- تاريخ الدراسات الفولكلورية فى اسبانيا . ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٦٥ : ٧١ (فو ، ترجمة) .

شحاته ، خميس

- شموع لا تنطفئ مع أعياد ميلاده . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٦ : ١١٨ (تشكيل) .

شحاته ، صفاء خميس

- الفنان خميس شحاته . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٠ : ٧١ (تشكيل ، ترجمة) .

شريف ، محبى الدين

— أراغيد : حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة . ع ٣٤ —
٩١ — ص ٤٧ : ٥٠ (رقص) .

شعلان ، ٥٥ إبراهيم أحمد

— مجتمعنا (فى تيار البحوث حول الشخصية المصرية) للدكتور عبد الحميد
يونس . ع ٢٦ — ٨٩ — ص ٤٠ : ٤٨ (فو) .

شعلان ، صبيح

— المسحراتى : دراسة ميدانية . ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ٤٣ : ٥٧ (عاد —
حكاية) .

صالح ، أحمد رشدى

— الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك . ع ٢٦ — ٨٩ — ص ٨٣ : ٩٢
(رقص) .

صدقي ، جمال

— سكة السرايا الصفراء : بحث فى استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى
الحديث . ع ٢٧ ، ٢٨ — ٨٩ — ص ٨٩ : ٩٣ (دراما) .

صفوت عبد الحليم على

انظر

على ، صفوت عبد الحليم

صفوت كمال

انظر

كمال ، صفوت

عائوس ، ٥٥ نجوى

— المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات . ع ٣٤ — ٩١ — ص ١٠٧ : ١١٩
(سطر — عقد) .

عبد الله ، عصام

— فرانسوا رابيليه وملحمته جارجانتوا وبانتاجرويل . ع ٣٢ ، ٣٣ — ٩١ —
ص ٩١ — ٩٣ (سير) .

عبد الله كامل موسى

انظر

موسى ، عبد الله كامل

عبد التواب يوسف

انظر

يوسف ، عبد التواب

عبد السلام ، سيد طنطاوى

– من حفلات العرس فى اليمن • ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ٥٣ : ٥٧ (عاد) •

عبد العزيز رفعت

انظر

رفعت ، عبد العزيز

عبد العزيز ، د • سلمى

– جماليات فن المرسومات وجنوده الشعبية • ع ٢٦ – ٨٩ – ص ١٥ : ٣٠

(تشكيل) •

عبد الفتاح ، انتصار

– فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية • ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ٥٨ : ٦٤

(دراما) •

عثمان ، د • أحمد

– ملاحم العصر الفضى : دراسة فى الشعر الملحمى المكتوب • ع ٣٢ ، ٣٣ –

٩١ – ص ٧٤ : ٩٠ (سير) •

على محمد ابراهيم

انظر

ابراهيم ، على محمد

العربى ، د • فوزى رضوان

– مجتمع وشيد : دراسة أنثروبولوجية • ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ٦٥ : ٦٩

(فو) •

د. عز الدين اسماعيل احمد

انظر

أحمد ، د. عز الدين اسماعيل

عصام عيد الله

انظر

عيد الله ، عصام

علاء الدين وحيد

انظر

وحيد ، علاء الدين

علي ، صفوت عيد الحليم

— فانوس رمضان • ع ٢٦ — ٨٩ — ص ١٢٩ : ١٣٠ (تشكيل) •

عيد ، محمود مصطفى

— التزاوج الفني في منزل شعبي بالقاهرة • ع ٢٦ — ٨٩ — ص ١١٤ : ١١٧

(تشكيل) •

فاطمة احمد ابراهيم

انظر

ابراهيم ، فاطمة احمد

فراج ، سمير

— مهرجان الاسماعيلية الدولي الخامس للفنون الشعبية • ع ٢٩ — ٨٩ —

ص ١٢٩ : ١٣٤ (فو — عرض) •

د. كمال الدين حسين

انظر

حسين ، د. كمال الدين

كمال ، صفوت

— التراث الشعبي والأوبرا • ع ٢٦ — ٨٩ — ص ٩٣ : ٩٦ (فو) •

- دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية . ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧ : ٢٠ (فو) .
- الحفاظ على مصادر الابداع الشعبي . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٧ : ١١ (فو) .
- مشغولات الزى والزينة لبدايات الوادى الجديد والافادة منها في اثراء تدريس الأشغال الفنية . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١١٧ : ١٢١ (تشكيل ، عرض) .
- الفنان عيد السلام الشريف والفنون الشعبية . ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١١٠ : ١١٢ (تشكيل) .
- الدراسات الاكاديمية الى أين ؟ ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٩ : ١١ (فو) .

ميروك ، د. مراد عبد الرحمن

- استلهام اليتبوع . المأثورات الشعبية واثرها في بناء الرواية الفلسطينية . ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٦ (حكاية) .
- توظيف الشكل الشعبي في الرواية المعاصرة في مصر . ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢ : ٢٧ (حكاية) .

محمد سيد ياسين

انظر

ياسين ، محمد سيد

محمد قطب ابراهيم

انظر

ابراهيم ، محمد قطب

محمود مصطفى عيد

انظر

عيد ، محمود مصطفى

محيي الدين شريف

انظر

شريف ، محيي الدين

مختار سيد أحمد

انظر

أحمد ، مختار سيد

د. مصطفى رجب

انظر

رجب ، د. مصطفى

مصطفى شعبان جاد

انظر

جاد ، مصطفى شعبان

مكاوى ، د • عبد الغفار

— شكوى ايوب البابل • ع ٣٤ — ٩١ — ص ٥ : ٢٣ (شعر) •

مكاوى ، د • علي محمد

— تنبؤات المنجيين بنهاية العالم : تحليل فولكلورى • ع ٢٧ ، ٢٨ — ٨٩ —
ص ٣٠ : ٤٣ (عقد) •

مسيح ، وليد

— الأغنية الشعبية •• قراءة فى أشكال الدلالة • ع ٢٦ — ٨٩ — ص ٧٦ : ٨٢
(غن) •

المهدى ، ايمان

— الخبز فى مصر القديمة • ع ٣٤ — ٩١ — ص ٩٣ : ٩٩ (عاد) •

المهدى ، محمد

— مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربى : الخطوط الشابة والخيوط
المتيقة ع ٣٥ ، ٣٦ — ٩٢ — ص ٨٥ : ٨٩ (تشكيل) •

مهنا ، د • غواه

— الرمز فى الحكايات الشعبية • ع ٣٤ — ٩١ — ص ٢٤ : ٣٣ (حكاية) •

موسى ، عبد الله كامل

— من روائع الفن الاسلامى : شبائيك القلل وزخارفها •• ع ٣٤ — ٩١ —
ص ٨٥ : ٩٢ (تشكيل) •

نادية بدوى

انظر

بدوى ، نادية

نسل ، عادل

— الذهب بالصا • ع ٢٦ — ٨٩ — ص ١٣٦ : ١٣٧ (رقص ، عرض) •
— الدكتور عبد الحميد يونس والحكاية الشعبية • ع ٣٠ ، ٣١ — ٩٠ — ص
٢٨ : ٣٨ (حكاية ، عرض) •

نجم ، هنى

— الايقاعات وآلاتها فى أغاني البحر الكويتية • ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٢ :
٨٣ (موسيقى - غنن ، عرض) •

— فرقة آذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا المصرية ع ٣٤ - ٩١ - ص
١٤٧ : ١٤٨ (موسيقى - رقص ، عرض) •

نصار ، د • زين

— العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفي الموسيقى المصريين •
ع ٣٤ - ٩١ - ص ٣٨ : ٤٦ (موسيقى) •

د • نصر أبو زيد

انظر

أبو زيد ، د • نصر

د • هانى جابر

انظر

جابر ، د • هانى

وحيد ، علاء الدين

— المدينة المفرقة • ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٩ : ١١٢ (فو ، عرض) •

ولى الدين ، سونيا

— الحنطور • ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٧ : ٨٤ (عاد - تشكيل) •

وليد منير

انظر

منير ، وليد

ياسين ، معهد سيد

— معرض أرض الذهب • ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٢٦ : ٢٨ (تشكيل ، عرض) •

يوسف ، جودت عبد الحفيد

— الفنون الشعبية والسياحة • ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٩٠ : ٩٥ (فو -
تشكيل) •

يوسف ، عبد التواب

- حكاية الصياد والمفريت ٠٠ بين ألف ليلة وليلة والأخوين جريم ٠ ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٥٩ : ٦٥ (حكاية) ٠
- فاروق خورشيد مبدعا في مجال الأدب الشعبي ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٢١ : ٢٥ (فو) ٠
- ثلاث كتب عن التراث والمأثورات الشعبية ٠ ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٣ : ١٠٨ (فو - حكاية ، عرض) ٠
- السمكة ذات ال ٩٩ لونا ٠ ع ٣٤ - ٩١ - ص ٧٠ - ٧٥ (حكاية) ٠

ب : فهرس بأسماء الكتب والرسائل العلمية التي عرضت بالمجلة من العدد ٣٦ لسنة ١٩٨٩ الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ .

١ - أثر الف ليلة وليلة في المسرح المصري المعاصر (رسالة ماجستير) - سعد محمد فرج .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٤ : ١٣٥ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، دراما - حكاية) .

٢ - أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور التوجرافي - د . حسين فهمي .
ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٣ : ٧٧ (عرض : مختار سيد أحمد ، فو) .

٣ - استلهام وحدات زخرية شعبية مصرية في أعمال فنية حديثة (رسالة دكتوراه) - ليل كمال فتوح .
ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٢ : ١٢٣ (عرض : عمرو حسن محمود حسيب ، تشكيل) .

٤ - استلهام الينبوع . الماثورات الشعبية وأثرها في بناء الرواية الفلسطينية : دراسة نقدية - عبد الرحمن بسميسو .

ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٦ (عرض : مراد عبد الرحمن مبروك ، حكاية) .

٥ - الأسطورة والفن الشعبي - د . عبد الحميد يونس .

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ٢٥ : ٣٢ (عرض : عبد الميزن رفعت ، سطر) .

٦ - أغاني الزواج في النوبة : دراسة تحليلية (رسالة دكتوراه) - سهير أسعد طلعت .

ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣١ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، غن) .

٧ - الأمثال الكويتية المقارنة - صفوت كمال ، أحمد البشر الرومي .

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٨ : ١٢٣ (عرض : توفيق حنا ، مثل) .

٨ - أنثروبولوجيا الثقافة - وليام . ف . هافيلاند .

ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١١٥ : ١١٧ (عرض : د . كمال الدين حسيني ، فو) .

٩ - أنثروبولوجيا الرقص - آنيا بترسون رويس .

ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٧٨ : ٨١ (عرض : رمزي محمد جبهة ، رقص) .

١٠ - الايقاعات وآلاتها في أغاني البحر الكويتية (رسالة ماجستير) - منيرة عباس عبد الله كمال .

ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٢ : ٨٣ (عرض : منى نجم ، موسيقى - غن) .

- ١١ - توظيف التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث من عام ١٩٥٢ - ١٩٨٨
(رسالة دكتوراه) - كمال الدين حسين *
- ع ٢٧ ، ٢٨ - ٨٩ - ص ٨٤ : ٨٨ (عرض : سامية حبيب ، دراما) *
- ١٢ - الثابت والمتغير في الانشاد الديني : دراسة مقارنة بين التقليدي والاستحدث
في الأداء الموسيقي الفولكلوري (رسالة ماجستير) - محمد عمران *
- ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٢٨ : ١٣١ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، موسيقى)
- ١٣ - الحج إلى مكة في العصر المملوكي - عبد الله أنكارى *
- ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ٥٨ : ٧٥ (عرض : محمد الشال ، عاد) *
- ١٤ - حكايات من الريقا - دار الفتى العربي *
- ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٠٦ - ١٠٨ (عرض : عبد التواب يوسف ، حكاية) *
- ١٥ - الحكاية الشعبية - د. عبد الحميد يونس *
- ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ٢٨ : ٣٨ (عرض : عادل ندا ، حكاية) *
- ١٦ - الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية في مركز العياط (رسالة ماجستير) -
محمد حسين ملال *
- ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٢٤ : ١٢٨ (عرض : قطب عبد العزيز بسميوني ، حكاية) *
- ١٧ - دورة الحياة عند الفرد : دراسة أنثروبولوجية مقارنة للمعادات والتقاليد
الشعبية في مجتمع رشيد (رسالة دكتوراه) - مرفت العشماوى *
- ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٥ : ١٣٧ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، عاد) *
- ١٨ - الرقص الشعبي والتدوين (رسالة ماجستير) - سمير جابر *
- ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣١ : ١٣٤ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، رقص) *
- ١٩ - السحر والعجائب في الحكايات الشعبية - ستيت تومسون *
- ع ٢٩ - ٨٩ - ص ١٥ : ٢٤ (عرض : أحمد آدم محمد ، حكاية) *
- ٢٠ - فن الأداء الشعبي : دراسة ميدانية لفن المؤدى الشعبي ودوره في القص الشعبي
(رسالة ماجستير) - عطارد عبد المجيد شكرى *
- ع ٣٠ ، ٣١ - ٩٠ - ص ١٢٤ : ١٢٥ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، دراما) *

- ٢١ - القصة والحكاية والحكاية الشعبية في محافظة الشرقية : دراسة ميدانية وفتية (رسالة دكتوراه) - مرسى السيد مرسى .
ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٤ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، حكاية) .
- ٢٢ - العناصر الدرامية لقصة العصا : دراسة تطبيقية لقصة التحطيط (رسالة ماجستير) - وهيب محمد لبيب .
ع ٢٦ - ٨٩ - ص ١٣٦ : ١٣٧ (عرض : عادل ندا ، رقص) .
- ٢٣ - مجتمعنا - د. عبد الحميد يونس .
ع ٢٦ - ٨٩ - ص ٤٠ : ٤٨ (عرض : د. إبراهيم أحمد شعلان ، فو) .
- ٢٤ - المدينة المفارقة - عبد العزيز العاني .
ع ٣٠ ، ٣٩ - ٩٠ - ص ١٠٩ : ١١٢ (عرض : علاء الدين وحيد ، فو) .
- ٢٥ - مشغولات الزى والزينة لبويات الوادي الجديد والافادة منها في اثراء تلموس الأشغال الفنية (رسالة ماجستير) - أشرف محمد عبد القادر .
ع ٣٠ ، ٣٩ - ٩٠ - ص ١١٧ : ١٢١ (عرض : صفوت كمال ، تشكيل) .
- ٢٦ - مفردات التراث الشعبي في المملكة العربية السعودية - محمد إبراهيم الميمان .
ع ٣٠ ، ٣٩ - ٩٠ - ص ١٠٥ : ١٠٦ (عرض : عبد التواب يوسف ، حكاية) .
- ٢٧ - الموت والمأثورات الشعبية : دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم - محافظة المنوفية (رسالة ماجستير) - سميح شعلان .
ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٣٨ : ١٣٩ (عرض : أحلام أبو زيد رزق ، عاد - عقد) .
- ٢٨ - مورفولوجية الحكاية الغرائبية - فلاديمير ياكوفليفس يروب .
ع ٣٢ ، ٣٣ - ٩١ - ص ١٢٧ : ١٣٨ (عرض : عبد العزيز رفعت ، حكاية) .
- ٢٩ - النوبيون في مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية - هورست جارتز .
ع ٣٥ ، ٣٦ - ٩٢ - ص ١٥٩ : ١٢٢ (عرض : سعيد جاد ، تشكيل) .
- ٣٠ - هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف - طاهر أبو فاشا .
ع ٣٠ ، ٣٩ - ٩٠ - ص ١٠٣ : ١٠٥ (عرض : عبد التواب يوسف ، فو) .
- ٣١ - وداعا للسلاح - أرنست همنجواي .
ع ٣٠ ، ٣٩ - ٩٠ - ص ١١٣ : ١١٦ (عرض : عبد الفتى داود ، حكاية) .

are manufactured, their components, the kinds of their functions, their decoration, etc.

* * *

Mrs. Amel Besuoumy Attiya presents material on "pigeon houses", describing the function of these houses, the most famous ones and the way they are built, the most popular methods of their circulation plus the branches enriching this subject.

* * *

Mr. Mostafa Shaaban presents pieces of research pertaining the scientific

seminar held within the framework of child cinema festival entitled "*Folklore-Legacy and Children's Cinema*" which was presided by *Dr. Alaa Hamroush* with *Messrs safwat Kamal, Dr. Ghad Daoud and Dr. Kamal El-Dine Hussein* as participants.

* * *

Added to that is preparation of the second part of the analytical glossary of the numbers *fig 26, 1989 till fig 36, 1992*. It includes the subject index, another containing the names of writers and translators and a third with the names of books, academic thesis and seminars contained in these numbers.



bouncing, the number of courtyards which it comprises, their names, contents, the buissiness that were practiced inside them. Me asserted at the beginning of the study that inspite of the fact that the new house in Kuwait has developed in the art of architecture and has provided all emunities, yet the old house in its simplicity, tuning and harmony with the environment still stores nostalgia and sentimental yearnings.

* * *

Mr. Abdel Aziz Rifaat presents an analysis of the text of "Adhem El-Shar-kawy" trying to reveal the ethetics of the texts, its essential basis, the inter-relation of its components, the rules that define its structure, the explonation of its relationship with other arrangements more comprehensive, social, cultural and ideological that deepen our knowledge of the text, the contents which it abounds with, and systems of the values on which it depends on its multiplications.

* * *

Mrs. Safaa Khamees Shihata gives a translation of a chapter from "Primitive Art" by "Leonard Adham" entitled "Characteristics of Primitive Art" where the author attempts to evaluate primitive art works scientifically in a way that exposes the mistake of generalization which sees these arts as boring, strange and base. He moves on the same levels which were previously adopted by some who found reason for this judgement.

* * *

Mr. Abdel Tawab Yousef discovers a new tale found as part of a teller grilhm sent to a small girl in 1816. The letter remained in possession of her family for

more than one and a falw century. The letter was translated into English by "Ralf Manheim" and appeared in a num- of successive editions, the last of which was 1991.

* * *

Messrs Abdel Aziz Rifaat and Ahmed Mohamed Abdel Rahim participate in erriting this "Folklore Text" section The former provides a collection of the texts of mowals from the north and south valley. The latter gives one folk- lore tales recorded from old Cairo dis- trict.

* * *

In the Folklore Arts Library, Mr. Safwa' Kamal provides a detailed review of the book Nationalism in the 20th Century Music" by *Prof. Dr. Simha EL-Khou- ly*. The author throws light on some as- pects of national notivation in the music of some countries ; in Europe, America, Latin America and the Arab region. She reveals the names of the most important musicians in these countries, the style of their expression of their national moti- vations employing folklore music of their countries in artistic creations, compris- ing the original and the modernist toge- ther, finding inspiration in their legacy within the frame of artistic innovation, in style and treatment.

This sojourn through the present issue "Folklore Arts Magazine" in- dudes several subjects.

* * *

Mrs. Abeer Abdel Aziz presents a subject on popular food carts, giving in- formation of these carts the way they

THIS ISSUE

This issue contains a special section on folklore texts. The "Folklore 1987 Arts magazine was keen after its reappearance at the beginning of that it remains one of its most important regular sections. Still it was discontinued for reasons pertaining to the preparation for authorized folklore material suitable for publication.

This section is considered the essential basic foundation of any folklore studies with its native and national sources. The editorial board exerted great efforts to its reappearance. Therefore the "Folklore Arts" magazine urgently calls all students, researchers as well as those among the readers who are interested in consolidating this section and participate by supplying us with folklore texts fully authorized ; its narrator or narrators, the place and date of them, as well as data, explanation and good condition photographic pictures at work in this direction.

This issue is initiated by Prof. Dr. Abdel Gafar Mekawy giving us the second part of the literature of Babylonian Wisdom, which contains the wisdoms, addages and popular sayings in circulation. This part was endowed like the one published in the previous issue with a suitable introduction in which Prof. Mekawy explained the Characteristics of the popular addage, as the most ripe form of the popular wisdom that survives through the ages. He also was observent in defining the probable time of recording the group which he translated the condition of the figures and boards on which they were engraved,

the place where he found them, their relation to the Somatic sources which people orally picked until their recording in the early ancient Babylonian era.

On the whole, the study was supplied with a collection of margins of sedate scientific values explaining, commenting and expounding the text as needed to clarify them.

* * *

Mr. Mohamed Ali El-Khars offers a comprehensive picture about "The Old Kuwaiti House", the manner of building and planning it and who undertook the

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطرياً ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال ، الإمارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ، سلطنة عمان ريال واحد .

● الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن ستة (٤ أعداد) ٩ دولارات للأفراد ، ١٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٢ دولاراً .
القاهرة

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بلان (★) القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .



A Quarterly Magazine, 38-39
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo
Dec. 82 - Mar. 93



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Youssef, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Haseen El-Shamy

Dr. Samha El-Kholy

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourehid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohri

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الاصدار

١٩٩٣/١٢٨٣

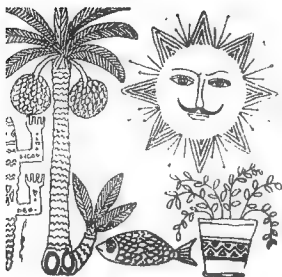


الفتون الشعبية



عدد ١٠٠
يوليو - أكتوبر ١٩٩٢
العدد ١٠٠

طابع الهيئة العامة للإعلام والثقافة



الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد علي مرسى

مدير التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولى

أ. د. عبد الحميد خواس

أ. د. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محجوب

أ. د. مجمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفني:

أ. عبد السلام الشريف



العدد : ٤٠ - ٤١

يوليو - أكتوبر ١٩٩٣

فهرس

الرسوم الداخلية لفنان محمد قحلب

الموضوع	صفحة
* الإنسان - الفنان - المثل	٣
* هذا العدد	٥
* من فنون الغناء الشعبي المصري .. أغاني ومراويل	
صفوت كمال	١٠
* بين التاريخ والفولكلور	
د. قاسم عبده قاسم	٤٢
* الأدب الشعبي وعصر الاتصال العالمي	
فاروق خورشيد	٤٧
* قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .. الإنجازات والمعوقات	
عبد الغفار عوده	٥٨
* ظواهر العامية في المثل الشعبي .. دراسة لغوية	
د. إبراهيم أحمد شعلان	٦٦
* أولاد جاد المولى	
عبد العزيز رامت	١٠٣
* الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الابتكاري عند الشعبيين	
د. هاني جابر إبراهيم	١١٧
* طبيعة جماليات التصوير الشعبي	
وآثرها على الفنون الجميلة المعاصرة	
د. سلمى عبد العزيز	١٣٠
* الحكايات الشعبية الأفريقية مصدراً لمصممي الأطفال الحاليين	
عبد التواب يوسف	١٤٣
* حوار مع :	
— حول المسرح والصورة الشعبية	
سمير إبراهيم	١٥٥
* جولة الفنون الشعبية :	
* الرقص الشعبي على خريطة مصر ..	
نادية السنوسي	١٦٥
* أبو زيد الهلالي في الأوبرا ..	
محمد عثمان جبريل	١٦٩
* مكتبة الفنون الشعبية :	
* المعتقدات الدينية لدى الشعوب	
د. عصام عبد الله	١٧٢
* الطفل العربي والأدب الشعبي	
صفوت كمال	١٧٧

الإخراج الفني والتنفيذ :

صبره محمد الواحد

عبد السلام الشريف

الإنسان - الفنان - المثال

اتيج لى أن اعرف الفنان عبد السلام الشريف منذ ما يزيد على ربع قرن، عندما كنا نعد لاصدار العدد الاول من مجلة الفنون الشعبية.

كنا ثلاثة، استاذنا المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس، والفنان عبد السلام الشريف وأنا، نجتمع فى غرفة صغيرة بالدور الاول فى المبنى رقم ٢ شارع شجرة الدر (ديوان وزارة الثقافة الآن) لنخطط للعدد الاول شكلًا ومضمونًا.. ثم بدأنا العمل بعد أن تم الاتفاق على الماكيت الذى اعده الفنان عبد السلام الشريف، وهو نفس الماكيت الذى تصدر به المجلة الآن. عرفت فى هذه الفترة عبد السلام الشريف الإنسان الذى يقابلك بتحيته المتميزة «صباح الخير» سواء كان الوقت صباحًا أو مساءً، وابتسامته التى لا تفارق وجهه، وتواضعه الجم، والحب الذى يغض به على كل من حوله، وعلى ما يبده.. يجعلك تحس فى كل لحظة أنه كم من الحب لا ينفذ، ونيع من الحنان لا ينتهى، وتواضع أصيل لا افتعال فيه ولا تكلف..! هو «المعلم» يحيط به «صبيان».. وهو «الفنان» الذى يضم إلى صدره «مريديه» اللذين يقابلونه حبا بحب، وعطاء بعطاء.. محمد قطب.. وصفاء.. و.. وأنا متشرفا أن اكون واحداً من هذا الفريق الفنى المتميز.. ننفذ ما يراه.. ويتقبل ملاحظتنا.. نعمل معا.. وناكل معا.. لا فرق بين المعلم والصبيان.. فرق وحيد تقتضى الأمانة أن أذكره.. هو أننا كنا الذين ناخذ، وكان هو وما زال الذى يعطى..

وحدث أن توقفت المجلة، لكن العلاقة ظلت موصولة بيننا.. وكيف لعلاقة قامت على الحب والاحترام أن تنفصم عراها.. ثم عادت المجلة، فذهبت إليه خجلاً راجياً أن يقبل أن يكون لها، ما كان قبل.. ولا يمكن أن أنسى الابتسامة العذبة المتهللة التى ارتسمت على وجهه.. فهذا هو عبد السلام الشريف وكفى..

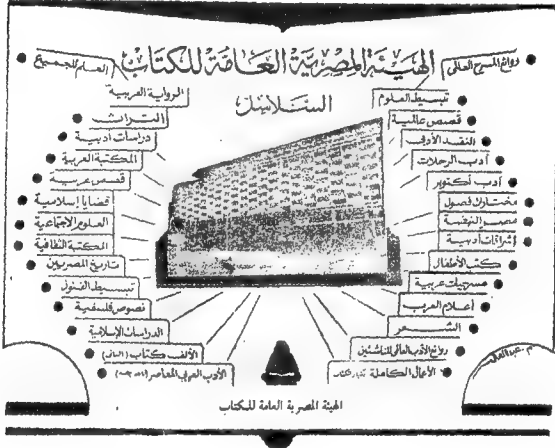
هل تفى هذه الكلمات القليلة لتعبر عن حبنا وتقديرنا وعرفاننا بالجميل لعبد السلام الشريف الفنان.. الأب.. المعلم.. وقيل كل هذا ويعده.. عبد السلام الشريف الإنسان عطاءً، المثال خلقاً وسلوكاً.. إن هذا هو ما نملكه لكى نقول لعبد السلام الشريف إننا نحبك..

أحمد مرسى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تليكس جيو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
٧٧٥٠٠٠ : ٠

تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العاملة بالكتب والمفتوحة مجاناً لطلاب الجماهير للاطلاع والبحث فهي تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



- وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلتي القاهرة وإبداع
- وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الغيبون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الإدارة
١٩٥٠ د. صهيح سرحان

هذا العدد

يوافق ظهور هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية الاحتفاء بالفنان الرائد الأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية في الفنون تقديرا لجهوده الرائعة والمتميزة في فنون التصوير والخيامية والإخراج الفني للصحف والمجلات والكتب .

وقد سبق لمجلة الفنون الشعبية أن أفردت ملفا خاصا بالعدد ٣٢ - ٣٣ سنة ١٩٩١ عن الجهود الفنية الرائدة للأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة بلوغ سيادته سن الثمانين - متمه الله بالصحة والعافية وبوام الانتاج والعطاء الفني .

وأ أسرة المجلة إذ تهنيء سيادته بهذه الجائزة تعرب في نفس الوقت عن عميق تقديرها، لما منحه لهذه المجلة من عطاء وإبداع فني منذ صدور أول عدد منها في يناير ١٩٦٥ عندما تولى سيادته الإشراف الفني عليها وإخراجها في هذا الثوب المتميز القشيب.

يستهل هذا العدد بدراسة عن جوانب من فنون الفناء الشعبي: أغاني ومواويل يقدم فيها الأستاذ صفوت كمال نماذج من مجموعة الأغاني التي قام بجمعها وتسجيلها منذ ثلاثين عاما.

ويضم أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة العديد من النصوص التي قام بجمعها الأستاذ صفوت كمال من مختلف أرجاء مصر.

وقد قدم الأستاذ صفوت كمال نماذج من نصوص فنون الفناء الشعبي المصري موضحا لانماطها.. ويختتم دراسته بموال قصصى « سألته وسلمان » وهو من المواويل القصصية التي تميز بها فن الموال القصصى في مصر. والذي يجمع في مضامينه مجموعة من القيم التي يعتز بها الإنسان العربى.. ويفخر بها.

تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ الدكتور/ قاسم عبده قاسم، وعنوانها : « بين التاريخ والفولكلور » . فإذا كان التاريخ قد ولد من رحم الأسطورة وتربى في حجرها،

ثم مرت المعرفة التاريخية بعد ذلك بعدة مراحل كان تطورها خلالها موازيا لتطور البشرية ذاتها، ومرتفعاً عن الاستماعة بالمجود الفولكلورية بسبب من مخرسة المؤرخين الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هى عماد البحث والدراسة التاريخية. إذا كان الأمر كذلك، فإن التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من هذا القرن لم يجد مناصاً من أن يمد وشائج الصلة بكل أنماط المسوروث الشعبى، فى محاولة لمعرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليد وسلوكياته وقيمه وفعله، كما تحمل أيضاً نتاجه الأدبى والفنى.

هكذا يوضح لنا الأستاذ الدكتور/ قاسم أبعد العلاقة فيما بين التاريخ والمأثور الشعبى، كما يوضح لنا الفرق بين التاريخ والأسطورة، وكذا أوجه التماثل بينهما، وذلك منذ نشأة علم التاريخ حتى الآن.

والدراسة بهذا الشكل مساهمة جادة فى تطوير مناهج البحث التاريخى، لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى، الذى يعد الأستاذ الدكتور قاسم عبده رائداً من رواه فى عالمنا العربى. كما تحاول الدراسة أيضاً جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبى إلى ضرورة الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون برصدها ودراساتها.

أما دراسة الأستاذ / فاروق خورشيد عن «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى» فهى دراسة يطلق فيها كاتبها الكبير من احدى النقاط التى أثارها الندوة التى أقامتها الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية، وشاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو، لاعاد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية . وهذه النقطة بالتحديد هى: التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب؛ إذ أن زحف وسائل الاعلام المتطورة والحديثة يفعل فعله المستمر فى اذابة هذه الذاتيات، بل وإزالتها، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية لاعلاقة لها بثقافة وقيم المجتمعات النامية، ولاحتى بالتدرج السلوكى لها.

ويأخذ الأستاذ فاروق خورشيد مجتمعا المصرى نموذجا لهذه المجتمعات ، ليكشف عن الكثير من المعطيات التى عوقت جمع تراثه الثقافى، بل وشوفته فى كثير من الأحيان، وذلك منذ مطلع النهضة المصرية وحتى وقتنا الحالى. موضحا لنا موقف المبدع الشعبى تجاهها ووعيه. التام بها، ويهدفه الذى يصبو إلى تحقيقه، ليتأكد من خلال هذا التناول الثرى على أن الأدب الشعبى، وليس غيره، هو الذى يمثل وجدان الأمة، ويحفظ لها وحياتها، ويصونها من التمزق ، ويحمل لها الأمل الدائم والمتجدد. وهذا الأدب يتعرض اليوم لوسائل الاتصال لهذه عذيفة ومخيفة، تزلزل وجوده، وتهدهد بالضياح والاندثار. وعلينا لذلك أن نلتفت إليه، ونعرف له قدره ومكانته، ونوسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أدباء العصر، فهو أصلتنا ووقائنا وذاتيتنا التى تتعرض لخطر الاذابة والازالة المتعمدة.

وبهذا الصدد يعرض الأستاذ / عبد الغفار عوده لخطة التطوير الفنى والإدارى للقطاع ، والتى وضعت فى اعتبارها تجاوز الظروف التى يمر بها . كما لم يغفل التعرض لخطة نشاط هذا القطاع الهام بفرقه المتعددة داخل مصر وخارجها .

ولم يكن ليفوت المجلة - بمناسبة مرور ثلاثين عاما على إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية - أن تفرد مساحة للإنجازات والمعوقات التي تواجه قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية الذي تنتمي هذه الفرقة . وينطلق الأستاذ / عبد الغفار عوده - المستول عن هذا القطاع ، وصاحب المقال - من حقيقة أن القطاع يضطلع بمسئولية جسيمة ، هي : تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير المعريضة داخل مصر وخارجها . ومن ثم يلزم بالضرورة الاهتمام به ، وتطويره .

أما دراسة الأستاذ الدكتور / إبراهيم شعلان ، والتي تحمل عنوان « ظواهر العامة في المثل الشعبي .. دراسة لغوية » فمحورها ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية ، الأولى : لأحمد تيمور ، والثانية : لغايقة حسين ، والثالثة : لصاحب الدراسة . وهي بصدد تحديد ظواهر اللغة العامة من خلال هذه المجموعات الثلاث ، فانها تتعامل مع نصوصها - ودونما غلو في التفسير - لتأصيل الكلمة العامة ، ملتزمة في المعاجم والقواميس أوجه التشابه والتوافق فيما بينها وبين الفصحى ، ومؤكدة في نهاية الأمر على أن اللغة العامة (المسموعة) مصدرها اللغة الفصحى (المكتوبة) ، وأن اللسان العامي حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة للغة الفصيحة وبين إمكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشتة . وكان من نتيجة هذا التوفيق ما نلاحظه من اختلاف يسير بين اللغتين .

هذا وقد عرض الأستاذ الدكتور / إبراهيم شعلان في صدر دراسته بعض الاتجاهات والآراء في قضية العامة والفصحى ، بما يخدم اتجاه هذه الدراسة ، وبما يوضح أنها قضية قديمة قدم التطور اللغوي نفسه - على اعتبار أنها امتداداً لقضية الأصل والمولد والدخيل ، التي كانت محل دراسات هامة منذ بداية انتشار الإسلام خارج حدود جزيرة العرب ، وما ترتب على هذا الانتشار من احتكاك ثقافي بالحضارات الأجنبية .

وفي إطار اهتمام المجلة بالنصوص الشعبية ، يقدم الباحث عبد العزيز رفعت في باب نصوص شعبية ، نصا قصصيا غنائيا هو « أولاد جاد المولى » وهو نص لم يسبق نشره . وقد زوده الباحث بشرح يوضح بعض القضايا الهامة التي يتضمنها النص في بنيته .

بعد ذلك تأتي دراسة الأستاذ الدكتور / هاني إبراهيم جابر ، وعنوانها : « الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الابتكاري عند الشعبيين » ، لتأخذنا إلى مجال الفنون الشعبية ، باحثاً عن الأصول الإبداعية الخاصة بالجمال في هذه الفنون .

وهذه الدراسة تقوم على مبدأ عدم النظر إلى عملية التشكيل الفني الشعبي دوما برؤى جماعية ، وبشكل مطلق في التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الأعمال الفنية تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، هي التي تدفعهم إلى الخلق الفني المتميز ، والإبداع الجمالي المتفرد ، وبالتالي الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيدا مما هو قائم ومألوف .

وهكذا تنحو الدراسة هذا المنحى لتؤكد على أن موضع كل من التعبير الفطري التقليدي والتعبير الفنى المبتكر من موضوع القيمة الجمالية هو موضع مختلف ، وأن أى منهما لا يعنى نفس المعنى الذى يعنيه الآخر من حيث الشكل أو المضمون

يلى ذلك دراسة الأستاذة الدكتورة / سلمى عبد العزيز - وهى دراسة ، تتحرى « طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون » ، مطلقاً فى ذلك من حقيقة أن الفن الشعبى يؤكد القدرات الإبداعية للمجتمع ، فهناك الرسوم الجدارية الشعبية ، وكذلك أشغال الخيامية والنسجيات وغير ذلك ، كاشفة عن الطبيعة العامة لهذه الأنماط المتعددة من الفنون الشعبية وخصوصيتها الجمالية ، وعن العلاقة فيما بينها وبين الفنون الأكاديمية الجميلة . فإذا كانت الفنون الأكاديمية قد أكدت مكانة الفن الشعبى وحضوره على الساحة الفنية كلها ، بعد أن كان يعامل من قبل الأكاديميين على أنه الفن الأدنى ، فإن هذا الفن الشعبى قد أثر على هذه الفنون أيضاً بل واعتبر بمثابة المنهل الذى يقترب منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وتطبيقاً على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة قامت الدكتورة سلمى عبد العزيز بتحليل بعض الأعمال الفنية الشعبية ، التى رأت أن تحليلها يدعم اتجاه الدراسة ويكشف عن كوامن الجمال فى الإبداع الشعبى المصرى .

بعد هذا تاتى دراسة الأستاذ عبد التواب يوسف عن «الحكايات الشعبية الافريقية مصدر القصص الأطفال العالمية» وهى دراسة ذات طابع أدبى، توضح أهمية هذه الحكايات، ومدى اهمالنا لها كإفريقيين، وكيف أن المستعمرين الأوربيين قد نهبوا ضمن مناهبها من ثروات إفريقية، حتى أن أحدهم قد اعترف بأن الاستعمار الأوروبى سرق من قارتنا السمراء ما يزيد على ربع مليون حكاية شعبية.

هذا، وقد قدم الأستاذ/ عبد التواب يوسف بعض نماذج من حكايات أفريقيا، لكى تكون إضافة ورسيداً لما سبق أن قدمه كتابنا فى هذا المجال، وعلى رأسهم كامل كيلانى رائد الأدب الإفريقى فى العربية . كما لا يغفل الأستاذ عبد التواب يوسف أن يذكر القصة التفسيرية الإفريقية لنشأة الحكايات؛ أو «كيف نزلت الحكايات من السماء»

وفى باب « حوار مع » - وهو من الأبواب الجديدة بالمجلة - تقوم الأستاذة سمر إبراهيم بتقصى العلاقة فيما بين المسرح والسيرة الشعبية ، وذلك من خلال حوارها مع عدد كبير من المؤلفين والنقاد والمخرجين والممثلين المسرحيين ذوى الاهتمام بهذه القضية .

والحقيقة أن هناك مجالاً مشتركاً يوجد بين الفولكلور والآداب والفنون الرسمية أو الخاصة ، وهو مجال شديد الخصوبة ، سواء اتصل البحث فيه بتوظيف الماثورات الشعبية فى أعمال أدبية أو فنية خاصة ، أو استلهاها - من ناحية الشكل أو المضمون - فى هذه الأعمال .

أما جولة الفنون الشعبية في هذا العدد ، فقد قامت بها الأستاذة / نادية عبد الحميد السنوسي ، والأستاذ / محمد عثمان جبريل / حيث حدثتنا الأولى عن الندوة التي عقدت في مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ ، بمناسبة مرور ثلاثين عاما على انشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ، وذلك في اطار خطة لسلسلة من الندوات الثقافية التي يهدف قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية من ورائها إلى تقديم الخدمة الثقافية للجماهير بموازاة الخدمات الفنية المنوطة به . وقد اضطلع بهذه الندوة - التي دارت حول « الرقص الشعبي على خريطة مصر » - الأستاذ / صفوت كمال ، أستاذ الفولكلور بالمعهد العالي للفنون الشعبية ، حيث أوضح أنماط وأنواع الرقص الشعبي على خريطة مصر وتبعاً لمناسبات أداء كل نمط منه .

أما الأستاذ / محمد عثمان جبريل ، فيحدثنا عن المعرض الذي أقامه الفنان التلقائي حسن عبد الرحمن الشرق بدار الأوبرا المصرية ، وذلك في الفترة ما بين السادس والعشرين من مارس إلى الثالث من أبريل لعام ١٩٩٣ ، والذي ضم العديد من اللوحات المستوحاة مباشرة من سيرة بني هلال ، ليגיע عنوان الموضوع « أبو زيد الهلالي في الأوبرا » مطابقاً تماماً لمضمون المعرض .

والحقيقة أن محمد جبريل لا يكتفى في هذا العرض بوصف اللوحات التي ضمها المعرض وتحليلها ، بل يقدم لنا أيضاً تعريفاً سخياً بالفنان حسن الشرق ، والمعارض التي أقامها ، والأسلوب الذي يميزه ، وذلك من خلال بناء يعتمد الحوار والنقد ، ليضع الفنان ولوحاته تحت مجهر رائق ومضبوط .

أما مكتبة الفنون الشعبية في هذا العدد فتشتمل على عرضين ، أولهما عرض الدكتور / عصام عبد الله لكتاب « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » الذي أشرف على تحريره : جفري بارندر عام ١٩٧١ وقام بترجمته د . / إمام عبد الفتاح وزاجعه الدكتور / عبد الغفار مكاوي . وقد صدر هذا الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية في مايو عام ١٩٩٣ م .

وثانيهما عرض الأستاذ / صفوت كمال لكتاب « الطفل العربي والأدب الشعبي » للأستاذ / عبد التواب يوسف ، والصادر عام ١٩٩٢ عن الدار المصرية اللبنانية ، مضيفاً إلى الدراسات العربية في مجال الطفولة والأدب الشعبي إضافة جديدة وهامة ..

وأكد الأستاذ / صفوت كمال على أهمية الدور الذي تقوم به الفرقة القومية للفنون الشعبية في المحافظة على ماثورتنا الشعبي في هذا المجال . ثم استعرض بعد ذلك الرقصات الشعبية المصرية ، وعناصرها ، وأصولها التاريخية وتوزيعها الجغرافي على اتساع جمهورية مصر العربية .

من فنون الغناء الشعبى المصرى

١- أغانى ومواويل

صفات كمال

بالكلمة والإيقاع .. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق عبر الإنسان المصرى خلال حقب الزمان وفى كل مكان ، عن مجتمعه وعن نفسه .. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية ، وعبر عما تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها .. عن بيئته كإنسان يتأثر ويؤثر فى كل ما حوله .. ويتفاعل مع ما يحوطه .. وكانت الكلمة الحلوة وما زالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة .. بالأغنية والقصة المنظومة .. ومن خلال الموال والسيرة .. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره وتعدد أشكال هذا التعبير ، قصة الحياة على أرضه ، خلال رحلة الزمان واتساع رقعة المكان ، ومن خلال علاقاته الإنسانية ولقاءاته بجماعات إنسانية على أرضه أو خارج هذه الأرض بعيداً عن وطنه ، تكوّن لدى الإنسان المصرى رصيد وافر من الخبرة الموضوعية والبلاغية ، فى التعبير عن أدق خلجات الإنسان ، بأروع لغة وأصدق إحساس ، وأعمق إدراك . سواء أكان ذلك بإلقاء مرسل بشعر بلاغى دقيق ، أو بغناء منغم ، وإيقاع فخيم . أم كان ذلك فى الراحة والعمل .. فى الحل أو الترحال فى الحنان أو المتاب ، فى الفرح أو الحزن .. فى اللقاء أو الفراق .. فى الحب أو الغضب .. بالأغنية أو بالقصة المنظومة ، ليضفى على الحياة طابعاً فنياً جمالياً فريداً .. هو طابع الحياة الحضارية المصرية برونقها الجمالى الفنى المتميز .. بالشكل والكلمة .. وحينما توصل بفن الموال كنمط من أنماط الإبداع الشعرى العربى ، توصل به فى أدق صيغه وأشكاله ، وزاد فيه زيادة كبيرة وأتى فيه بالعجائب والفرائب ، على حد قول ابن خلدون فى مقدمته .. وشكّل من فن الموال بأشكاله وأنواعه المتعددة والمتنوعة أشكالاً وأنواعاً تفوق أصوله فى التراث

العربى القديم سواء أكان ذلك فيما أورده صفى الدين الحلى فى ديوانه أم كان ذلك فى فن المربع الذى يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية فى شكل الموال التقليدى . أو « قولة » تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربع كلمات الثلاث الأولى بقافية محددة ، وهى فرش الموال ، والكلمة الرابعة بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى ، وهى غطاء الموال .. أو إذا زيد بثلاثة أبيات آخره بعد الثلاثة الأولى وبقافية مغايرة ثم (قفل) بسابع لقفل الموال ليكون موالاً سباعياً . أو ليتكون من ثلاثة عشر بيتاً فيضاً ثلاثة وثلاثة ليصبح الموال ثلاثة عشر بيتاً . أو ليكون مردوفاً ١٩ بيتاً .. أو ليصبح شجرة باغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم يتفرع مجموعات « سباعية » أو غير ذلك مهما تعددت الماويل المضافة ، ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة .. أو سيرة أو يصور حادثة .

والموال يشكله الرباعى يسمى قولة . ومن خلال هذه الأبيات الأربعة يكون الفنان قد قال « قولة » .. وكل بيت من الأبيات الثلاث يسمى « كلمة » أو « عتبة » والبيت الرابع هو الغطاء أو القطة .. التى قفل بها كلماته وحدد بها معاً « قوله » . أما إذا كان لايد وأن يضيف بيتاً آخر ليكمل ما يريد قوله .. كان مواله ناقصاً أو قولته غير مكتملة فيضيف بيتاً رابعاً للثلاثة أبيات الأولى ، ويصبح وكان عكازاً يضاف إلى أعرج يستند عليه .. ويوصف الموال الخامس هذا بأنه موال أعرج .

وهناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه . كما أن من الماويل ما يلحق إلقاء ، ومنه ما يغنى .. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى .. كما أن الأغانى والترانيم الشعبية متعددة الأنواع .. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى ، أو الدوبيت أو التشطير إلى بيتين ، وقد تناول ذلك الدارسون وبخاصة الأستاذ الدكتور محسن القرىشى فى دراسته الأكاديمية عن فنون الشعر غير المعربة .. بإشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى رحمة الله عليهما . كما أن الأغانى الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال .. بل من قبل المهد .. وإلى ما بعد اللحد .. وكلها تلتقى فى التعبير عن الإنسان وموقفه إزاء الإنسان الآخر .. وعن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة .

وتتميز الأغنية الشعبية عن سائر أنواع الأغانى الدارجة أو العامية ، بأنها تتسم بصفة الجماعية ، علاوة على أن مؤلفها أو مردها هو مؤلفها وملحنها فى نفس الوقت ، كما أن سامعيها هم حفظتها ومردوها وصانقو شكلها النهائى .

هذا الإبداع الجماعى لا يقصد به أن الجماعة شاركت فى نفس الوقت فى هذا الإبداع ولكن يعنى أن الأغنية ، عادة ، يؤلفها أفراد ممتازون من أبناء المجتمع ، ثم يضيف المغنون باستمرار ، أو يحذفون ، فقرات صغيرة أو يُمدلون صياغة فقرات أخرى ويتم ذلك دائماً تلقائياً ، ودون خروج على قواعد وأساليب الإبداع الشعبى المتواترة .

ومع مرور الزمن تؤثر هذه الاضافات والتعديلات ، في شكل الأغنية ، وأسلوب صياغتها ، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله . هذه التغييرات التى تحدث عبر الأجيال تؤدي إلى ظهور روايات مختلفة ، ولكنها — كلها — تظل مرتبطة بجذر واحد هو المزاج العام للمجتمع الذى نشأت فيه . ومن ثم نستطيع أن نقول كما يذهب معجم الفولكلور الذى نشرته دار فونك واجلان في باب الاغنية الشعبية للباحثة تريزا باركلي والذى قام بترجمة دراستها ونشرها د. أحمد مرسى في العدد الثانى ، إبريل ، ١٩٦٥ من مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة .

أن الاغنية الشعبية ذات كفايات متعددة .. كما سبق لنا أن ناقشنا ذلك بإسهاب فى كتابنا مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي طبعة ٢ ، ٢ (١٩٧٦ ، ١٩٨٦) وزارة الإعلام الكويت .

والاغنية الشعبية بطبيعة إبداعها وممارستها تعقد صلة وثيقة بين علم الفولكلور وبخاصة فى دراسات الأدب الشعبى وبين سائر مباحث العلوم الإنسانية .

وفى الواقع أدناه لى نفهم فن الشعب ، يجب أولاً أن نفهم هذا الشعب ، صانع ومبدع هذا الفن .. وتعتبر أغاني العمل من أهم أشكال الغذاء لارتباط أداء هذا النوع الغذائى بطريقة أداء العمل نفسه ، وأدواته وظروفه . والدارس للكتاب العظيم « الأدب الشعبى » للأستاذ الراحل العظيم رشدى صالح ، طبعة دار النهضة المصرية ، وكذلك لترجمته لكتاب علم الفولكلور للمالم الانجليزى الكزاندر كراب ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سوف يتعرف على جوانب عديدة من أهمية أغاني العمل فى أداء العمل نفسه .. كما أن دراسة . أحمد مرسى عن الاغنية الشعبية — مدخل لدراساتها — الصادر عن دار المعارف سوف توضح للقارئ وظيفة الاغاني الشعبية فى السياق الثقافى للمجتمع .

ولن أطيل فى هذا المجال لانتقل مباشرة إلى مجموعة من نصوص الاغاني التى قمت بجمعها وتسجيلها،ومعظمها موجود فى أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ، منها ما مضى على جمعه وتسجيله أكثر من ثلاثين عاماً ، ومنها ما لم يمس على جمع بعضه سوى سنوات ثلاث . من هذه الاغاني التى جمعت وسجلت عام ٦٣ (توجد بأرشيف تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية) وقد قمت بجمعها من الفنان الشعبى الصعيدى أبو العلا البرديسى (نسبة إلى بلدة برديس وهى من القرى المصرية التى تتميز بخصائص فنية متعددة هى وزماتة والبلينا) وكل منها يقابل الآخر ويجاوزه .. هذه الاغنية من الاغاني الجماعية التى ترشد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل ، وهى من أغاني الحنين والغربة وهى على شكل الموالم الحواري ، إذ يروى المغنى ثلاثة أبيات ثم يرد عليه جماعة المرندين بالبيت الرابع ويميمون بما يرددون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم ..

المغنى : سايينى على فين وماشى

يلد عليك غريقتى وماشى

دا الدنيا مادايماشى

المجموعة : غريب وصايح ماشى

سايينى على فين وماشى

المغنى : دا أنا عيوني ما نايماشى

سهران الليل بطوله

غريب وصايح ماشى

المجموعة : سايينى على فين وماشى

المجموعة من كل بلد لبلد

فردت قلعى بقماشى

الريح ليه معاكسنى

غريب وصايح ماشى

هذا النوع من الأغاني يسمى « المثلث » لأنه يتكون من ثلاثة أبيات ، وهو يخضع أيضاً لفن المربع ، فالبيت الرابع يربده جماعة الرفاق ، فالمغنى يفرش والمجموعة تغطي . وتشعر المجموعة أن المؤدى الفرد أنهى حديثه أو أنه ، وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتتقلل الغناء بتزديد المقاطع الأساسية في الأغنية يشاركونهم في الغناء المغنى الفرد ، يُرَبِّون معاً :

غريب وصايح ماشى

سايينى على فين وماشى

دا الدنيا ماديماشى

ومن الغناء الفردى في نفس السياق السابق الموال السبعاموى الآتى :

يا ريس البحر خدنى معاك أحسن لى

اتعلم الكار قبل العار ما يحصل لى

واترك بلادى واعيش في القرية أحسن لى

أنا بأمشى عليكم صبح وعصارى

يالى هواكم صحن جسمى وعصارى (وعصرنى)

بأبص بعينى لقيت الريح عالصارى (أعلى الصارى أى شديدة)

سبت المدارى وقلت البر أحسن لى .

كما يقول الفنان الشعبى في نص آخر (عام ١٩٦٣) رواه لنا القاء السيد حلال عليه أحد فناني الاسكندرية المشهورين رحمة الله عليه « عيني رأيت غليون في وسط البحر شاحط .. ريسه جدع جد يا خساره دفته راحت .. ابطانه (قبطانه) اتعمى والميه عليه ساحت ..

ولأ يسهر أرتاح ولا بانعس ييجى لى نوم ..

حتى القماش (الشراع) إنقطع ، فيه حنة طيبة راحت ..

هذا الموال وغيره سمعناه وسجلناه من أكثر من راوية سواء في الصعيد أو القاهرة أو الاسكندرية .

لون آخر من ألوان الغناء الشعبى يتداخل فيه نظم الموشح (الزجل) مع نظم الموال ، وكل منهما نمط مغاير لطراز واحد من فنون الشعر الشعبى . هذا النوع من الغناء نجده

شائعاً في أغاني الصخّيجية (الصهبجية) في بور سعيد في حلقات السمر و « الصهبه »
التي تتجمع فيها « صحبة » الأصدقاء ، وتتداخل في فنون أدائها إيقاعات الكف مع نغمات
المسمسية وتؤدى بشكل جماعى ، وإن كان يظهر فيها نور الفرد واضحاً ويكون كقائد
لمجموعة المؤدين .

تقول الاغنية ..

آه يالالى .. يالالى ..

يايو الميون السود ياخلى

يايو الميون السود ياخلى

سلامات يالى سبقتونا بطيكم

يالالى

يصعب علينا النهار الى يغيبكم

يالالى

يارايحين الجبل ياراكيين الخيل

يالالى

مافتش عليكم جع أسمر كحيل العين

يالالى

وطرف شاله يفنى فى الهوى ياليل

يالالى

والطرف الثانى بيسال بيت الحبايب فين

يالالى

آه يالالى يايو الميون السود ياخلى

وعلى سبيل المثال أيضا أغنية عطاك شارك يا مائل وهى تتضمن خبرة الإنسان فى
الحياة حينما يسير الإنسان فى غير الاتجاه الواجب إتباعه ليصل إلى هدفه ، فالجزاء من
نفس العمل . والشر هو الربح الحارة التى يعانى من حرارتها الإنسان الذى يميل معها
بمركبه لشدة هبوبها .

فيبدأ المغنى الفرد بهذا المقطع «عطاك شارك يا مائل» ، فتردد معه أو بعده مجموعة
المرافقين له فى العمل أو فى أثناء الراحة ، وبخاصة فى رحلة السفر عبر النيل من الشمال إلى
الجنوب ، أو من الجنوب إلى الشمال فى رحلات الصيف .. فيستهل غناؤه ، تبعاً لحركة
السفينة . كما تحدد لحنها وإيقاعها حركة العمل ونوعيته فيقول المغنى :

المغنى : عطاك شارك يا مائل .

المجموعة : عطاك شارك يا مائل .

م : وليه تمشى مع المائل .

ج : عطاك شارك يا مائل .

م : وأنا أعمل إيه للصيفى .

ج : عطاك شارك يا مائل .

م	: وليه تمشى مع المايل .
ج	: وليه تمشى مع المايل .
م	: وأنا بخفتي معاك مايل .
المجموعة	: وليه تمشى مع المايل
المغنى	: ياخاين عيشى وملحى
م . ٤	: وليه تمشى مع المايل
	: عطاك شاربك يا ماميل .
م	: وليه تسند المايل
ج	: وليه تسند المايل
م	: وليه تسند المايل
	: كفاية اللى جبرى منه .
ج	: عطاك شاربك يا ماميل
م	: حتى عمود البيت مايل
ج	: وليه تمشى مع المايل
م	: وايش يعمل المايل
ج	: عطاك شاربك يا ماميل
م	: وايش يعمل المايل
ج	: وليه تمشى مع المايل
م	: مهما تسند فيه ..
ج	: ماميل .. وليه تمشى مع المايل
م	: دانا قلبى ليه ماميل
ج	: وليه تمشى مع المايل
م	: مادام أصله يا بوى ماميل
ج	: عطاك شاربك يا ماميل
م	: وتحبه ليه يا قلبى
ج	: مادام أصله يا بوى ماميل
م . ٥	: مادام أصله يا بوى ماميل
	: وليه تمشى مع المايل
	: عطاك شاربك يا ماميل .

هذا الشكل الغنائى يخضع لعملية التقطيع فى حركة العمل ، وهو بتتفيمه البسيط هذا ،
يجعل — القارئ — وليس المؤدى فحسب يشعر فعلا بحركة السفينة الهادئة على سطح
الماء .

ومع هذا اللون من الاغاني ، نجد لونا آخر يؤدى بمصاحبة الرباب ، وينشد المغنى فى
حفلات الزواج والمناسبات العائلية ، وهو ما يندرج تحت نمط الموالم السبعواوى الاحمر ،
نظراً للتورية فى قافية الموالم التى تتكون من لفظ « لا لا » .. وهو نص من النصوص التى
سجلتها للفنان الشعبى متقال قناوى متقال حينذاك فى عام ١٩٦٤ بمدينة الاقصر ،

والتسجيل موجود (بمرکز دراسات الفنون الشعبية) والنص يقول لنا :

اوعوا تلمعوا على المجروح إذا لالا (أَنْ أَنينا)
وحدى يقول آه .. ومع الناس يا قول لالا (يا ليل)
لا بس حزام بُدقنى ومكلفه بلالا (ذهب عيار ٢٤ قيراط ومكلف باللوؤلؤ)
أحزّ خشب الجنائين .. لازم يكون السنط
وإن كان معاك عدو شين لازم تقتله بالصنت
لاخذ حبيبي واكيد العدا بالصنت
وأشوف هوايا معاهم قضى ولا لا ..

ومن المواويل التى تعبر عن حنين الزوجة لزوجها الموال الذى رواه لنا أبو المجد محمد وكان
يعمل ضمن عمال مبانى التليفزيون فى ٥ / ٣ / ١٩٦٣ وهو أصلاً من قنا ، والموال يقول :
« هُبْ هُبْ ربح العصارى فُكُرنى ولدى
فُكُرنى أمى ويؤيا والغالى ولدى
عشمانه فيك يا راجل ويخونك عشمنى
ويخونك نوم الحصيرة وكُخريتث ولدى »
« جمل الناقة عضنى فى كتفى وانشبك نابه
والحب بلده بعميدة وانشبك نابه
أنا قلت هاتو النواية والقلم نكتب على نابه
إن مات قتيل المحبة يلزموه صاحبه »
وكذلك قوله :

« عجبى على حته حلوة من الشباك بصالى
لها جوز عيون فهاجيل والخشم خاتم سليمان بصالى
طلبت منها الوصال قالت يا ججع عيب
دا أنا ناسى كتار على الأرض زى النمل بصالى
وإن كنت طالب الوصل يا جميل روح لا بوى واطلبنى من إيده
دا هتك العرض عيب عال الدنيا
وخدنى من أيوى وأنا وأنت ماحدش يقف قدامنا عال الدنيا

وكذلك قوله :

« ياسابق « الشُّعْن » بالمحبوب على مهلك
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك
هؤه الدلال صنعتك ولأ على مهلك
يا قاتلى إرتاح والقتلى على مهلك
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه
بحر القرام سم ومينى على مهلك »
« يا ساقى الشُّعْن مهلاً تاه لى فيه بل
فوقه مُتَيَّم ورد خده فى الظلام يُعْطِل

إن سال بعينه يسيبوا الأسد في الغابات
وإن فات على نزع في غير الأوان يشبيل
ومن فن المربوع :

« غزالين كووني بنارهم والعقول الباب
راكبين هجين حلو يجرى والهجين الباب (لباني صغير)
الأم شمس الضحى والبدر هو الباب (الأب)
والقلب دار المحبة والعيون الباب » (الباب)

كما تتميز الأغنية الشعبية بجماعيتها ، فإن الفرد يستطيع أن يشترك في أداء بعض فقراتها بمفرده ، فالجماعية في الفن الشعبي لا تلغى وجود الفرد ولكن تؤكد ، حتى في أغاني الأطفال في أثناء اللعب ، نجد الدور الغنائي للفرد هو تعبير مباشر عن رغبة جماعية ، فمثلاً أغنية :

« يا طالع الشجرة
هات لي معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصيني
والمعلقة الكسرت
يا مين يرييني
دخلت بيت الله
لقيت حمام أخضر
بيلقموه سكر
يا ريتنى دفته
لاجل النبي وزرته »

نجد هذه الأغنية ببساطتها تحمل موروثاً ثقافياً مصرياً ، يرتبط باللوحة الجدارية الموجودة بمتحف الأقصر التي تصور شجرة الحياة في الفن المصري القديم ، وعليها بقرة ، رمز الالهة حاتحور الهة الحب والموسيقى والجمال ، يرضع من ثديها الاله رع ، وهي نفس الصورة التي ترجمها الأطفال في أغنياتهم ، وأضافوا إليها تصوراً دينياً آخر . ولن أتعرض إلى هذه الأغنية بالتحليل وشرح تركيبها اللغوي ، وبنائها الفكري الآن ، أو لتصورات الطفل أو ارتباط ذلك بالادب الذي كان يسمى باللامعقول ، وأترك ذلك لمن يريد الإضافة والتعليق بعد الإطلاع على مقدمة توفيق الحكيم لروايته « يا طالع الشجرة » . فهذه الأغنية ببساطتها تحمل صوراً متراسة ، ممتزجة بتصورات متداعية في اللاوعي ، ومتداخل مع واقع البيئة التي يعيشها الطفل وكما انتقلت إليه معانيها وأدرك دلالاتها وتناقل رمزها الأسطوري .

ومن أغاني الأطفال التي يغلب عليها الطابع الحوارى الأغنية التالية التي يشترك في أدائها الصبية من بنين وبنات في أثناء اللعب ..

الفرد : يا عم يا جمال

الجماعة : نعم سلطان

الفرد : جمالك زين

الجماعة : في القنطرة

الفرد : بياكلوا إيه

الجماعة : حشيش درة

الفرد : ببشروا إيه

الجماعة : قطر الندى

الفرد : عندك عروسة

الجماعة : عندى — وينطلق الأطفال في فرحة .. إيه .

وفى السطور التالية نقدم أغنية من أغاني الشباب كثير منا طرب لسماعها ، وغربنا وظف ألحانها توظيفاً موسيقياً جديداً ، وبخاصة الجملة الموسيقية « عطشان يا صبايا دلوني عا السبيل » ، وهى أغنية يغنيها أبناء الصعيد والوجه البحرى . وتظل فقرات منها غامضة غموض شخصيات أحداثها ، تصاحب العمل فى الحقل كما دونها الأستاذ الدكتور حسن صبحى البكرى ، حينما كان يعمل كبير مفتشى آثار الوجه القبلى ، وقد جمعها فى الأقصر من عمال الحفريات على الآثار فى عام ١٩٥٩ ، ونشرت بالعدد الثانى من مجلة الفنون الشعبية التى كان يصدرها مركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٩ . كما تؤدى هذه الأغنية أيضاً بمصاحبة المزارم الصعيدى وفى موسيقى ألعاب التحطيب واللعب بالعصا ، وكذلك تردها الغوازي فى الأفراح وفى حلقات سمر وترفيه الشباب . إنها أغنية « بهية وياسين » . بهية التى أحببت ياسين .. بهية ابنة أحد أعيان الصعيد التى لا يعرف عنها شيئاً — وياسين الفلاح الصعيدى البسيط الذى تحول إلى قاطع طريق ، ربما لظلم وقع عليه ، أو لطمع فى ثروة ليكون ندا للواقع الاجتماعى لبهية « الست بهية » ، التى نجد أن لها القدرة على أن تحضر محامياً للدفاع عن ياسين الذى قتل ، أو للدفاع عن أقران ياسين الذين فى السجن ، أو عن أحد أصدقائه .. (بهية تشد واحد وكيل) يدافع عن قضية ياسين فى المحاكم أو عن بهية نفسها .. بهية التى تسكن فى « سراية » والتى تتسامل مع نص الأغنية ومع مؤبها « سيد السرايا مين » . كما تحمل القصة الغنائية أو الأغنية القصصية تساوياً عن « العبادى » أهو صديق ياسين ؟ .. أم محب آخر لبهية غار من ياسين ؟ .. أم هو اللواء صالح حرب باشا الذى يقال إنه كان ضابط لهجاجة بسلح الحدود الذى ييسط سلطة القانون وقوته من على ظهر الهجن من الأبل والجمال ؟ ، وهو الذى قتل ياسين حينما خرجت « الحكومة » تبحث عنه .. ولكن فى نص آخر قتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين « وعبادى يا عبادى كريباك (سوطك) على الهجين » وهو رمز لرجال الشرطة من لهجاجة . وهنا يكون عبادى رمزاً لشخص آخر له صلة ببهية . وسجن أربع سنين ، سنتين فى سجن القلعة (السجن العمومى) وستين فى الزنازين ، وخرج من السجن (عطشان يا صبايا) ، وهو الذى استدعت له « الست بهية » أحد المحامين للدفاع عنه . إنها أحداث من الواقع أضفى عليها الخيال الشعبى صوراً من جمال الفن وبهاؤه فأنجبت إليه مشاعر الناس ، إنها أغنية شعبية ، وقصة أو خيال درامى امتزج فيه الفن بالواقع الاجتماعى ،

فصار شيئاً رافماً يجمع بين الرمز والحدث ، في إطار من عادات وتقاليد قطاع كبير من مجتمعنا ، بموروثاته . وهى أغنية جماعية بالمعنى الشامل للجماعية حيث لا يظهر فيها دور الفرد واضحاً .. بل لا يستطيع أن يؤديها فرد بمفرده دون أن تفقد لبضها المتعاقب والمتتابع الذى يعبر عن الرؤية الشاعرة للوجدان الجمعى للمجتمع المصرى .. تقول الأغنية :

« عبّادى يا واد عبّادى
كرباجك فى الهجين
واللى يعانى العبادى (يعانى أى يتصدى)
يعيش عمره حزين
يا وابور الساعة اتناثر
يا مجبل على الصعيد (مجبل أى متجه جنوباً إلى الوجه القبلى)
يا وابور الساعة اتناثر
يا بو عجل حديد
سلم لى عالست بهية
ال حبت ياسين

جتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين
قتلوه السودانية ولاسمتش له دليل
وياسين عرقان فى دمه
خايف منه الحكيم »

نعم ياسين قُتل ، ولا يُعرف بالضبط من قتله ، فليس هناك دليل يدل على ذلك .. بل لا يعرف الغدان الشمبى (صاحب النص المجهول) من القاتل .. أو يعرف ولا يريد أن يقول شيئاً كمادة أهل الصعيد .. وياسين ، وهو قاتل لا قدرة له ، له سطوته .. حتى الحكيم (الطبيب الشرعى) الذى تعود على رؤية القتل خاف من ياسين القاتل . وهى صورة توضح مدى ما كان يتمتع به ياسين من هيبة وسطوة .. ولكن هناك محكمة تحقق ، وتحكم . ويلاحظ فى النص أن القاف تقلب جيماً كما هو شائع فى لهجة أهل الصعيد ويستوفى المبدأ نصه فيقول :

« حقق يا قاضى النيابة
ع الى قتل ياسين
ما تكتشى زهقان يا حبيبى
من ال عليهم شاهدين
وبهية فى المحاكم شدت واحد وكيل
واحكم يا قاضى النيابة
قدامك مظلالم
طنجر الطربوش على ناحية (عوج الطربوش)
وحكم بأربع سنين
سنتين فى السجن العالى (سجن القلعة سابقاً)

وستتبن في الزنازين
وعد ومكتوب على
ومسطر عالجبين »

وهكذا يعمد الفنان الشعبي إلى تأكيد مثل سائر ، أو حكمة شائعة ، يبرر بها الحدث الذي مر به . وهو أمر شائع في الماويل ، وكان الأمر الذي حدث له لا دخل له فيه ، وكل ما مر به هو قدر مكتوب على الجبين ، لا قدرة له على الخروج من دائرته ، وهو أمر يفوق إرادته . ثم ينتقل الفنان الشعبي في رقة وحساسية ، ليخرج من قنطرة الموقف والقتل والسجن إلى رفاة الشعور ورهافة الإحساس ، حتى وإن استخدم ألفاظاً ذات دلالة قاسية « كالرصاص » فهو ينجو من الموت ليقع قتيلاً من كحل العين .. فيقول على لسان البطل الغامض في النص .

« نفدت من الرصاصة
وصابني كحل العين

عطشان يا صبايا دلوني عالسبيل »

فيكون الرد من الهوى الغائب يوجهه إلى بدهية من بدهيات الحياة .. بما يحمل اللفظ من دلالة ورمز العشق الجسدي .

« السبيل أهو قدامك

وأخُلب يا جميل » (أى ادخل بهدوء دون أن يراك أحد)

ويستكمل المؤدى الحوار مع الغائب وهو ما تتميز به الفنائيات القصصية من حديث عن الغائب والحوار معه .

« وأنا كل ما أقول التوبة يارب

ترميني المقادير .. »

فهو عاشق .. لا يستطيع الحياة بغير عشق الحياة نفسها . ، وهو يعرف أنه قد يستطيع الهروب من الرصاص (القتل) ، ولكنه لا يستطيع الفكاك من كحل العين .. ولأنه عاشق يحمل إلى معشوقته هدية وجوده .. فيقول النص برمزيتة .

« يا بتاع البيستفندى

ماتقولى العشرة بكام

العشرة بنص ريال يا حبيبي

عشان دولت وحياة

وشريت البحر كله

لم طغالى نار

عطشان يا صبايا دلوني عالسبيل »

وهنا يكون لفظ «عطشان» قلباً وتصحيحاً للفظ «عطشان» .

وتتنوع النصوص لهذا النص وتتفاير ما بين بحرى وقبلى .. وبين مؤر ومؤر آخر .. ولكنها ، كلها ، تسجل حدثاً متتابعاً ، له جوانبه القصصية ، عن قصة حب لم تكتمل ، وموقف

إنسان يتردد بين ما يريد وبين ما هو مسطور على الجبين .. صراعه مع نفسه يفوق صراعه مع المحكوم عليه به . وهو يبحث عن شيء .. « عطشان » رغم السبيل الذى بلا قيود أمامه ، ولكن يتريد في الشرب منه لأنه شرب البحر كله (أى ماء النيل كله وهو رمز للعشق المادى) ولم يطفئ له ذلك كله ظمأ روحه لمن يهوى . ولن تكون دولت أو حياة ، رمز الغوازي وغيرهن من الفانيات ، بديلاً عن يهوى .

ويمتاز هذا النوع من الفناء القصصى ونظيره العالمى من فنون الفناء القصصى (البالاد) بالحديث عن الحدث الغائب والبطل الغائب وبالضمير الغائب . فلا توجد مخاطبة مباشرة في الخطاب المرسل .. ولا في السرد القصصى .. فكل ما في النصوص هو حديث عن « هو » وهو « من » ؟ .. لا نعرف .. وعن حدث يحمل عناصر من التصور الاجتماعى للحياة ، برمزية تكشف في نفس الوقت عن الانسان .. الانسان الحائر بين تحقيق ما يريد وعجز إرادته عن تحقيق ذلك .. وهو موقف ماساوى يعايشه أو عايشه الإنسان منذ لحظة وجوده ، ولكن كل ذلك يخضع أيضاً في النهاية لتجربة الإنسان أى إنسان .. في الحياة والوجود !! ، وكما يقول الشاعر الشعبى مستخدماً صفات السبع في وصف صاحبه أو بالاحرى ذاته فيقول :

« السبع لو غاب له غابات حاميه
وإن شح في الأشد بياكل لحاميه
لأوا الكلاب بعضهم وكان الحمق مالها
قالوا غدا نكتف السبع بست حبال على الإبراش
حلف السبع ما يقول للكلاب حاس (أى لن ينطق بأى لفظ)
شموا الكلاب الخبر دخلت محاميه
فالسبع لو غاب له غابات حاميه »

كما يستعير الفنان الشعبى صفة الطيب كناية عن محبوبه فيقول ، مع ملاحظة قلب القاف إلى جيم :

« أه لو كانت قولة أه تبرى غلتي وأطيب
لأبات أقول أه يا ريح الحبايب طيب
قالوا نجيب لك مداوى قلت أمر عجيب
تجيبوا لى مداوى وأنا في الأصل طيب
يا ناس رشوا الدوا للجرح أهو بيطيب
أنا لما ابتليت م العيا والمرهم خلص منى
أهلى فاتونى وقالو مبتلى وغريب » .

وأيضاً على نمط الموال السبعماوى في الشكوى والائين .. الموال الذى يقول :

أكايد الصبر وجروحي عليا فجر
أنا خايف أقول أه ساكنين العوازل فجر (في جوارى)

آه لو أتاى طبييى بالدوا فى الفجر
إلا كوانى على ضلوعى ثلاث كيات
وجرحى اللثيم اتسع بعد الثلاث كيات
أَمْزَم الجرح إذا خصمى اللثيم على ذات
يجد لى أوقات أبكى من العشا للفجر
كما يقول موال آخر يعبر عن ألم الفراق :

« لعبت ياسوس فى البنلق وخشب الزان
ويحت بالسر واللى كان مغطى بان

لما لقيتك مصاحب لى فلان وفلان
تركك حبلك على ظهرك وسيتك
يا عيش بلا ملح ياريت الرفق ما كان » .

وأشد الفراق هو فراق الموت .. وتبكى أم تكلى إبنها فتقول :
« اسم الله عليك من قرصة النودة
إيالك يا عقلى ورجلك فى القبر ممدودة »
تقول أياً :
« لو كان هم واحد كنت رؤقتلو بالى
إلا تلاته غيروا أحوالى
هم جوانى ، وهم برانى
وقم عالجاب يستأنى »

ومن أغاني السمر التى تؤدى بمصاحبة آلة السمسسية يؤديها فرد ومعه مجموعة من
المربدين أغنية :

« متى ياكرام الحى عىنى تراكمو
واسمع من تلك الديار نداكمو
أفُز على الابواب عن غير حاجة
لعلى اراكمو أو أرى من يراكمو
دعانى الهوى لما تملك مهجتى
ياليتى لما دعانى دعاكمو
سقانى الهوى كاساً من الحب صافياً
وياليتى لما سقانى سقاكمو
خدونى عبد عبد لعبكمو
مملوكمو من بيعكم لشراكمو
أنا عبكم مانمت حيا وياقيا
وإن شحت الأموال روحى فداكمو » .

هذا اللون من الغناء يذكرنا بغنون الموشحات . ومن المواويل التى تغنى بها الفنان
الشعبى يوسف شتا ، أحد الفنانين المبدعين والمجيديين لفن الموال ، من المواويل التى

جمعناها الموال الذى يتحدث عن القيم الاخلاقية فيقول :

« من عادة المراء مش ممكن يعادى جميل
والبكر لو كان صغير ميشلش حمل جميل (جمل)
والحر مهما افنقر مايضيعش عنده جميل
كتير يفرح تشوف الغش فى هدومه
إنما الراجل العال لفظه على العدا مالح (مليح)
وسيبك من اللى تشوف الخلق فى هدومه (فيه نمو)
الخلق صنفين فيهم خايب وفيه مالح

وطبعاً الكرم فيه ورده وفى هدومه (فيه نومة)
ومعادن الأرض فيها الحلو والمالح
أبو عقل جوهر إذا اتكلم كلام انجل (انقال أى تناقل)
والراجل السبع خلف من المقادم انجل
وشجاعة القلب فى الزنقة تدجل نجل (تنقل نقلاً)
ونباهة العقل لها ميزة ورأى جميل »

وبهذا يختم الفنان الموال ذا الثلاثة عشر بيتاً بقافية الثلاثة أبيات الأولى ويتضمن الختام
حكمة وموعظة ، وهو نمط شائع فى فن الموال وبخاصة فى الماويل المريعة .. مثل :

« إن جار عليك الزمان يابن الكرام طاعلى
وعف نفسك ولا تمشييش ورا الواطلى
واستقدم من الصبر حين تطلع من الواطلى
وإن سبك الدنل ماترديش عليه واطلى
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه ..
بيت الحرام شين من دون البيوت واطلى
وأيضاً :

« البين عطانى بلاوى زود امراضى
مرعوب منها قوى دخلاشى فى مرادى (لم تدخل فيما أريد)
القلب قالى زمانك سد مش راضى
تنتنى أبكى لما جفن العين صب منه الدم (تنتنى — ظلت)
ورضيت بالهم وبى الهم مش راضى .. »

هذا الموال الخماسى الأعرج يقابله موال أعرج يقول :
« يا سايق الضمن بالمحبيب على مهلك
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك
هو الدلال صنعتك ولا على مهلك
يا قاتلى ارتاح واقتلنى على مهلك
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه
بحر الغرام سم ومينى على مهلك » .

وأختم حديثي هذا ، الذى طال إلى حد ما ، بعرض موال قصصى رواه الفنان الشعبى يوسف شتا الذى يعتبر « ريس فن » ، ومن خبرة من يجيدون هذا الفن . وقد روى لى هذا الموال خلال تلك الفترة التى ركز فيها مركز الفنون الشعبية جهوده على جمع وتسجيل فنون الغناء الشعبى المصرى فى عام ١٩٦٣ . والقصة التى يرويها الموال هى قصة سألما ، فتاة عربية ، تتصف بكل شمائل الفتاة العربية ، من شهامة وكبرياء .. وجمال وفضيلة .. وسلمان . وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الاعرابى وكرمه وحفظه للجميل .. واخلاصه لمن أحسن إليه ، وصفحه عن أساء إليه .

والموال يحمل اسم « سألما وسلمان » ، وتكدر أحداثه حول العلاقة بينهما ، ثم يظهر فى سياق الأحداث « غلاب » وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته ، ولا يركز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم .. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه .

ومن خلال أحداث الموال نلاحظ كيف تتكتم سألما سر حبها لسلمان فى قلبها ، وتعلو بهذا الحب العذرى إلى مرتبة الأخوة .. وكيف يحفظ سلمان جميل سألما حين عادته ورعته فى مرضه . حيث لا أحد بجانبه سوى أمه المعجوز .. ويتطور الوفاء من جانب سلمان إلى حب جميل .. فى حين نجد غلاب لا يعرف الوفاء ، ويحقد عليهما ، ويتهنز فرصة مرض سلمان ليحاول قهره .. ويستغل ضعف سألما ليحاول السيطرة عليها ، ولكن إيمان سألما بقيمتها الأخلاقية ، ووفاء سلمان لسألما يكونان الباعث الحقيقى لانتصار سألما على سلطان غلاب وقهره . فلا ماله أو قوته يستطيعان حمايته من إنتصار الفضيلة والوفاء عليه .

ويبدأ الموال القصصى كما يرويه يوسف شتا .. غناء وسريداً شعرياً ونثراً منفصلاً ملتزماً بقواعد وفنون الموال .. فيبدأ بثلاثة أبيات هما قرش الموال فيقول :

(١) « عيني رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول
نصبوا الخيام فى الملا سكنوا الجبال على طول
وثوب الكرامة عليهم عرضها على طول » .

وينتقل بعد ذلك إلى قولة جديدة يقول فيها :
(٢) « اسمع لحادثة جرت والخلق سمعتها
والناس عليها جرت وكثير سمعتها
خلت لموعى جرت والعين سمعتها » (سمعتها)

إذن الموال له بقية .. فموضوعه لم يكتمل حتى يقلل بالبيت السابع فبإرفاق بقولة جديدة يقول فيها :

« وكل ذنب بقدر لما القضى رسمال
والهلس مايدمش لو عندك جَزَن رسمال

فيه ناس حداها المروءة والشرف رسمال
أهل الأدب والكمال يَنْحَبِّ سمعتها » .

فنجده هنا قفل بـقافية البيت الذى ذكر فيه أول الحديث . أى أنه بدأ بثلاثة أبيات لم
ينتهيها ولم يقلها فهو قد « فرش » ولم يغط ما فرش . ثم بدأ بثلاثة أبيات آخر ولم ينفه
الموال ، بل أربف تلك الأبيات بثلاثة غيرها . ومعنى ذلك أن الموال الأول لم ينته وظل البيت
الرابع بـقافية (على طول) محبوساً فى ذهن الراوى .
أما الموال الثانى السبعوى فقد إنتهى بـقافية « سمعتها » .

أعود إلى كلماته السابقة « رسمال » التى يشرحها أو بتعبير الفنانين الشعبيين
« يُظْهرها » فالكلام « المغطى » بالتورية أو « المقفول » غير الواضح ، يظهره المعنى
للمسامحين فمثلاً « لما القضا رسمال » ، أى رسى ومال .. أى حينما حان القضاء رسى عليه
ومال أى لم يكن فى مقدوره الفكك منه .. أما البيت الثانى خزن رسمال فالمعنى واضح ، أما
فى البيت الثالث فتحمل مقارنة بين خزن المال والشرف .. فالفضيلة أقوى من خزن المال ..
فكل كلمة يصوغها الفنان الشعبى فى مواويله لها معنى ودلالة ورمز ووظيفة ، وهكذا ظلت
قافية الثلاثة أبيات الأولى (على طول) لم يكملها بالبيت الرابع الذى سبده فى ختام هذا
الموال القصصى ، حينما يقول « وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول » .. ومن هنا تبدأ
فى استكمال ما سبق أن ذكرناه لنسمع موال سألته وسلمان :

فيقول الفنان الشعبى يوسف شتاً :

(٣) « يا سامع الدور اسمع للكلام ممالك (أى ممالك ويهمك)
على بنت أبوها فقير كان للفنى ممالك (كان مالكا للغة)
عرب تصون عرضهم وفى طبعهم ممالك (ممتلكين)
البنات سألته وطالعة فى الجمال سالم (تزداد جمالاً سوياً)
لها أب عربى واسمه فى الرجال سالم
راحوا لها خطاب كتير على أصلها سالم (سالوا)
والحب ظالم وضيق فى الهوا ممالك »

(٤) « سألته تروح بالنفم برة الخلا ترعى »
« ومحافضة على المرض عيها للشرف ترعى »
« ويحمر الكرم فى العرب متقدروش ترعى » (ترعى أى كثيراً)
« لو شافها سبع الفلا على حسنيتها مقدار » (ما يقدر)
« وكل شىء له سبب واللى انكتبها مقدار » (مقدار معنى مقدر من قبل)
« حزامها عالوسط زادها فى الجمال مقدار » (الحزام يستخدم للكناية عن صيانة
الشرف)

(٥) « والحب له نار فى قلب العاشقين ترعى » . لاحظنا أنه فى الموال (٢) حدثنا عن
مضمون القصة وفى الموال (٣) حدد لنا أصل البنات وفى الموال (٤) أخذ يوضح
بعض شخصية البنات بطله القصة .. ثم يستمر فيقول .

(٦) « يومأتى تطلع وتلبس من الحرير طيب »
 « تودى غنمها فى وادى والنسيم طيب »
 « لها عقد مفروود وريمان الذهب طيب »
 (العقد المفروود رمز يوضح لنا أنها جميلة الرقبة عريضة الكتفين شامخة برأسها
 وصدرها .. فالعقد مفروود على صدرها وأنها مكتملة الأنوثة) .
 « شافت عليل فى الجبل بيضج من ناره »
 « يبيكى ويبئن ودمع العين من ناره »
 « قامت راحت له وهيا فى نار من ناره »
 « قعدت فى جاره وقالت يا عليل طيب »

(٧) « شوف قلبها رق للمسكين من حاله »
 « وعاوز تصرف فى بحر الهم من حاله » (مما حل به)
 « وعقله كان غاب مفيش أحباب من حاله » (من حوله)
 « غير أم جنبه تأنس وحدته بالليل » (تصوير لماطفة الأمومة)
 « مسكين راحت صحته من علته بالليل »
 « ودمعته عوم من فوق الهدوم بالليل » (مبتله)
 « وإن مشتكاكش العليل بيئان من حاله » (وإن لم يشتك المريض فحالته واضحة)
 « وهكذا من خلال شخصية البطلة بدأت تظهر شخصية البطل الذى سيحدثنا عنه فيما
 يلى :

(٨) « كان العليل اسمه سلمان الجريح تمبان » (تعب بان)
 « من وجده بينوح ومش عاوز يبوح تمبان » (من التعب بينن)
 « ولانفيس معاه مال ودايم فى إنشغال تمبان »
 « ليله نهاره وهو فى المرض دايم »
 « صايم عن الزاد ومجروح الفؤاد دايم » (دامى)
 « ماهواش فى وعيه ويعلم به كريم دايم »
 « عا الفرش نايم ومن تقل العميا تمبان » (تعب فبان)

(٩) « قامت جابتله لبن سالة وتمر عليه » (لبن وعليه تمر)
 « تسقيه وهوا عليل نايم وتمر عليه » (تزوره)
 « وشربة الماء من إيدها بتمر عليه » (بتمرى عليه)
 « ولا حد من الأهل جاره من أبوه وعوم » (أعمام)
 « عالفرش بينن له مدة سنين وعوم » (أعوام)
 « وسالة تبكى عشانه ونمع عينها عوم »
 « ويقت تروح كل يوم عنده تمر عليه »

وهكذا تحدثت الشخصيات الرئيسية فى القصة ..

- (١٠) « حنسيب سلمان ودمع العين يجراله » (يسيل له)
« والوقت جابله كتاب الفكر يجراله » (يقرأ له)
« وغير سالة محبش كان يجراله » (يقرب له)
« زاده مايحلاش وتايم عالفراش بيتين »
« وكل شيء له سبب يا أهل المعجب بيتين » (بقانون)
« واللى انكتب عالجبين للمبد يجراله » (يصير له)

وهكذا ظهرت شخصية البطل .. ولكن أحداث القصة لم تظهر بعد .. لأن البطلة نفسها اختفت بعد ظهور البطل ، ولذلك نبهنا الراوى إلى أننا سنترك سلمان الآن ثم نعود إليه مرة أخرى لنتبين باقى أحداث القصة من خلال شخصية البطلة .. ويبدأ الفنان الشعبى فيذكرنا بالبطلة . وهنا تظهر البراعة في تحديد المواقف الدرامية لشخص هذا العمل الفنى .

- (١١) « احنا عرفنا أن سالة بالفنم سرحه »
« عريبة حره ودايماً فى الكلام سرحه » (صريحه)
« وشجرة الجذ تطلع فى العرب سرحه » (ممتدة)
« إلا وفارس أتى من جواده طلب » (حضر)
« شاف الجمال إنشرح باله وخاطره طلب » (طاب أى إنشرح)
« قال لها شرية الماء من إينك لجرحى طلب » (يطيب)
« والفكر فى الحب بيخلى العقول سرحه »

- (١٢) « وهى تحت الشجر قاعده عشان ترتاح »
« وساعة الظهر سالة من الشقى ترتاح »
« وفيها دخوه عرب مطمئه ترتاح »
« الفارس إلى أتى منها طلب ميه » (ماء)
« وقال جمالك عجب ولا توصفوش ميه » (أى لا يقدر على وصفه مائه فارس)
« وعيونك السود ترمى من الاسود ميه » (ترمى — أى تقتل)
« ونظرتك يا حبيبى للقلوب ترتاح »

- (١٣) « وقعد على الأرض لا فرشه ولا كلمه » (لم ترحب به كعادة العرب فتفرش له الحرام)
« والحب له وهم خزية سهم ولا كلمه » (ولا كل)
« بأنادى على السوء لك توبه ولا كلمه » (ولم تقدم له أوماء كعادة العرب في الترحيب بالضيف .. أى أنه شخص غير مرغوب فيه) .
« وقال لها قول وكان مشغول فى جمالها »
« وشاورها فى الحال يجيب لها مال فى جمالها »
« وهيا ساكنه وسكات البنت فى جمالها »
« قعده فى حالها متكلمتش ولا كلمه »

وهكذا نجد في (١٢) الفنان الشعبي حدد بدء حديث الفارس بطلب شربة ماء ، ولكن لأنها تبين من طلبه عدم الصق ، لم تقدم له الماء في حين قدمت للعليل الماء واللبن والتمر .. وقبل أن يذكر هذه الحادثة مهد لها بأنها في عملها مستمرة ، أى أن رعايتها للعليل كان واجباً تحتمه الشهامة العربية .. فهي تعتنى بالعليل كواجب أخلاقي .. هذه الشخصية الإيجابية السوية هي التي جعلتها أيضاً ترفض أن تجيب للفارس طلبه .. ملتزمة أيضاً بالقيم العربية ، فلم تقدم الفرش للضيف ليجلس عليه ولم تنطق بكلمة .. كما صور في الوقت نفسه شخصية الفارس بأنه لا يحترم القيم العربية .. وفي لحظة سريعة أشار إلى أنه غنى ، يظن المال يستطيع شراء هذه الفتاة .. « وشاورها في الحال يجيب لها مال في جمالها » ثم يصور بعد ذلك شخصية هذا الفارس من خلال حديثه الذي يقول فيه .

(١٤) « قام قال لها اسمك إيه يا بنت ليليني »
« وطمنيني سكاتك صعب ليليني » (ليليني أى تساهلي)
« وفي جنة الحب جوا القلب ليليني » (نلني الحب)
« أنا اسمي غلاب ووب العرش سواني »
« ولهيب غرامك على الجنبيين سواني »
« قلب عليه حجر يا بنت سواني » (حجر سواني أى حجر بازلت من أسوان)
« حيك كواني بلاش التقل ليليني »

(١٥) « قالت له سالة وقصك إيه متملش »
« يا جاي طمعان في عرض الناس متملش »
« أبو قلب عميان من الايمان متملش » (لم يتملش)
« طلبت ميه سقيتك والجميل حالي »
« نهمت قصك روح أبعد عننا حالي » (حالا)
« انهب لحالك وخليني هنا في حالي »
« والعرض غالي وينت الأصل متملش » .

ففي هذه الأبيات يبلغ الحوار روعته .. هو يباهي بقوته .. وهي تصده بحكمة المجتمع الشائعة . « العرض غالي وينت الأصل ماتملش » ، ولكن هل الطامع يقنع .. وهل الأرعن يثبني سوء موقفه .. لا بل يستمر الموالي في سرد حالة هذا الفارس الذي أعماه ماله وضللت قوته .. فيحكى المؤدى باقي القصة قائلاً :

(١٦) « بقي كل يوم في الميعاد رايح مكان سالة »
« ناوي على السوء ومكنش الضمير سالة » (سليم)
« ينفوت يسلم ولا تردش عليه سالة » (سلام)
« مغرور وطمعان وأمله تكلمه نويه »
« من شدة الغيظ بيات يقرش على نويه » (يعض على نايه)
« ممجب بنفسه وطالب وصلها نويه » (مرة)
« لكن بنت العروية من العيوب سالة »

ولكن ما موقف سلمان ؟ .. لقد استطرد الموال في وصف الموقف القائم بين سالة
والفارس .. لا .. لقد تنبه الفنان نفسه لذلك فيقول وكأنه ينبه إلى أنه منتهبه لهذا الاستطراد
قائلاً :

(١٧) « حنرد تانى لسلمان العليل عينه »
« وساله بتروح مقطعتش الوداد عينه » (عنه)
« تقعد تسليه وبتساعده على عينه » (عنائه)
« صعبان عليها قوى اكمن العيا طاليه » (طال به)
« اكنه كان دين عليه وجه الزمان طاليه » (طالبه به)
« وسالة دايماً بتقضى عالميون طليه »
« شافها جنبه وقام فتح عينه »

(١٨) « سلمان في الوقت دا قرب يطيب حبه »
« من بعد ما كان نايم عالفراش حبه »
« والصبر طيب قوى يلي ينوق حبه »
« والنسر فيه يسر دايماً والهدا فيما بعد »
« وسالة فرحت وحتشوف النعيم فيما بعد »
« واللى انكتب على الجبين راح تنظوره فيما بعد »
« عينهم في عين بعض ولكن القلوب حبه »

وهكذا بدأ الفنان يقدم للدور الإيجابي الذى سيقوم به سلمان .. بعد أن كان طيلة هذا
الجزء من القصة سلبياً .. رجل مريض لا حول ولا قوة له ، لا يشعر بأى شيء في الحياة غير
وجود أمه وسالة .. فذبه إلى أنه بدأ يتماثل للشفاء ولا بد أن سيكون له موقف أمام غلاب .
ولكن ماذا يفعل غلاب الآن أمام صد سالة له ؟ .. وماذا ستفعل سالة ؟ .. ثم ما موقف
سلمان من سالة وغلاب ؟ .. هذه المواقف التى تشكل السياق الدرامى للنص كيف سيشكل
الفنان الشعبي بناءها الفنى ؟ .. يقول الفنان الشعبي :

(١٩) « وساله بتروح يوماتى في الصباح عنده »
« وتجييب لجرحه بوا عشب الجبل عنده »
« وحس سلمان بها من ودها عنده »
« نرجع لغلاب سنار البعاد صاده »
« بيحب سالة وساله قلبها صاده » (قلبها رافض له)
« شرك الهوا وقّعه ورمش العيون صاده »
« حرق فؤاده وسلطان الغرام عنده »

(٢٠) « وراح في يوم عند سالة والهوا ماليه »
« لقاها عند العليل وفي قلبها ما ليه » (مايل له)
« وللى يكون له حبيب يصرف عليه ما ليه » (يصرف عليه ما له)
« قام قال لها إيه بيحييك هنا لاهما » (عاتبها)

« مش عيب تحبى عليل وعلى الجميل لامها »
« زوّد عليها إنشغال البال والامها »
« ضربه بوجهه أمامها والغضب ما ليه »

وهكذا يصوغ الموال موقف اللقاء بين أفراد القصة سالمة وسلمان وغلاب .. ويعبر عن نزعة غلاب الشريرة بأنه « على الجميل لامها » .. ويأته يضرب جريح لا يستطيع المقاومة .. ولكن ماذا فعلت سالمة ؟

(٢١) « قالت له دا عليل وتضرب فيه مش عافيه »
« وجاى تهينى وعطفي عليه مش عافيه »
« والفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »
« ملكش نعوه بينا امشى وروح إنسان » (إنسانا)
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا انسان »
« وأنا بكرهك مش يحبك وأنت مش إنسان »
« والحب يا جبان بالاحساس مش بالمافيه »

فى هذه الايات نجد أن الصياغة الفنية للموال قد ضعفت لأن الفنان أراد أن يلقي بموعظه خطابية للسامع محاولاً فرضها فى صياغ القصة مثل :
« الفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا إنسان »
« الحب بالاحساس مش بالمافية »
ولكى يبين الفنان قيمة هذه الكلمات وأثرها حتى فى الجبان نجده يصوغ باقى القصة بأن غلاب مشى وتركهم ..

(٢٢) « مشى وسابها وقال لايد لى عنها »
« وأراد يعمل مكيدة فى نيتة عنها »
« حيموت من الفيظ وسأله بتسحره عنها » (عينيها)
« من لى جرى له شرد عقله خلاص منه »
« عليل ومجروح وعاوز ينتقم منه »
« وقال سأله ضرورى تتحرم منه »
« يا ابعدھا عنه يا اما ابعدہ عنها »

وهكذا يتحدد نوع الصراع بين غلاب وسلمان .. الشرير الذى يريد أن يحقق ضرراً بآخر .. يفترض أنه غريمه فى حبه .

غلاب يريد الفوز بسالمة الذى يتوهم أنها تحب سلمان ..
(٢٣) « وبعد ذلك قعد كام يوم مايبانشى » (لا يظهر)
« وكاتم اللى فى ضميمه مايبانشى » (لايبين عنه)
« ومن أسس الشر عند الخير مايبهانشى »

« راح عند سلمان وعيونه تطلق شرار »
« شيطانه وزه ومن غله في قلبه شرار » (شر واضح)
« بالليل سرق العليل ومعا رجال أشرار »
« وجوه الجبل في مغار خباء ماينشى » (اختفى)

وهنا نجد العنصر الأساسي في قصة أيوب وناعسة يتبدل ويظهر عنصر مغاير آخر .. كما تظهر أم سلمان وإن كانت كام عجوز لاحول لها ولا قوة .

ويستطرد الفنان الشعبى في تقديم صورة جديدة لحدث وريود فعل جديدة لسالة ، تتوافق مع ما قام به غلاب من فعل عدوانى .. ويستمر الفنان الشعبى في صياغة حوارهِ الشاعرى بين شخصيات القصة ، في سياق درامى ، يتميز بالانتقال من صورة إلى صورة ، ومن موقف لكل شخصية إلى موقف آخر ، تبعاً لتغير الحدث نفسه ، تلعب فيه الكلمة بصياغتها البلاغية الشعبية دوراً أساسياً في تحقيق بنية العمل كنص درامى شعبى شعبرى ، لا يقوم فيه الراوى برواية ما حدث فحسب ، ولكن بإصدار الحكم بين حين وآخر — من خلال الحكمة الشعبية — على أبطال الحدث نفسه . فبعد أن اختطفه غلاب ورجاله وأخفوه في المغارة حدث الآتى :

(٢٤) « كانت أم سلمان معاه دايماً ما بتفرقوش » (لا تفارقه)
« ودمعة العين على خده ما بتفرقوش »
« وساله في باله وصورتها ما بتفرقوش »
« ليله نهاره معاه أفكار وهميه » (وهموم)
« لا صحة عنده ولا فيه عزم ولا هميه » (همة)
« غير البكا والنواح ودموع وهميه » (مئات الهوم)
« لكن العناية الإلهية ما بتفرقوش »

(٢٥) « تانى يوم ساله راحت عند العليل تانى »
« وأخادله شىء من اللبن فيه التمر تانى »
« لما مالتقوش بكى والدموع تانى »
« قالت ، يابختى المشوم يفرق الأحباب »
« جينا بنسأل على أحبا من الأحباب »
« بتحسبه انه مات ولا عاد لهاش أحباب »
« قابلها غلاب وقال مش حتشوفيه تانى »

(٢٦) « قالت له يا غلاب ظنك خاب من أيلك » (من قبل)
« يالى الشقاوة وأخدها وريث من أيلك » (اب لك)
« مهما تعمل كتير ملاعيب من أيلك » (لن تقبل منك)
« أصل الشيطان اللعين دايماً عليك غلاب »
« لا مروءة عندك ولا نخوة عرب غلاب »
« وإن كنت فاكر تعيش عمرك شقى غلاب »
« الدهر كذاب ويهدل ناس من أيلك »

(٢٧) « قام قال يا سالمه اسكتى ما تزوديش غالى »

« حيل من النار ونمى من المزار غالى »

« ان جُنتى بالوصل حدّ يكي الثمن غالى »

« قالت له يا غلاب فتح للحلال عيان » (فتح عينيك للحلال)

« لحسن يجيك يوم ما تلقى للحمول عيان » (من يعينك على الشدة)

« الهلس بطل وصحبه بالنس عيان »

« والعرض منصان وأصله عندنا غالى »

وهكذا يكرر الفنان الشعبى قيم المجتمع ويؤكد على قيمة الشرف ، فالشرف غالى .. وتمضى القصة تواصل سرد الأحداث فى مجموعة أخرى من المواويل السبعاوى التى تظهر فيها براعة الفنان فى القوافى (المقولة) ، التى تتكون من كلمات ذات تورية ، او إدماج كلمتين فى كلمة واحدة تغلق على السامع المتعجل فهمها .. ولكن إعمال الفكر فى تأمل النص المسموع ، يكشف ويظهر المعنى المقصود . ويعد الحوار الحاسم من سالة يتركها غلاب وهو يتوعددها .

(٢٨) « مشى وسابها حبيقاله كلام ينماد »

« نرجع لسلمان الى دمه عالخنود ينماد »

« ويحر الهموم صعب دايماً على الضعيف ينماد »

« ليله نهاره مفيش أحباب غير هم »

« تطلب من الله ويرفع للسما هم »

« الوحدة ويا المرض نول زدوا هم »

« وتنعى له أمه أن زمه بالصبا ينماد »

(٢٩) « وساله تطلع تدوّر فين سلمانها »

« وعاوزة تعرف مكانه فين سلمانها »

« عشان تشوفه وترمى عليه سلمانها » (سلامها)

« خايفة يكون مات ولا يسطاده داب » (داب اى تعبان)

« غلاب سبب البلاوى والفساد دابو » (دابه)

« المهجة والقلب من طول البعاد دابوا »

« ومن غيابه بكت والدمع سال منها »

(٣٠) « مدة طويلة على دا الحال من بدرى »

« واستعوضت ريتا فى سلمان من بدرى »

« مصايب الدهر لسه كتير من بدرى »

« وتوب الالسى لبيسته من فوق الين سايب »

« وبنمها كل يوم ونازل كل يوم سايب »

« والدر خوان وسهمه بالفراق سايب » (صائب)

« خد الحبايب ومال البخت من بدرى »

بهذا السيناريو يصور حالة الأسي والحيرة التي تمر بها سالة . ويستمر الفنان الشعبي في تحديد معالم سياقه الدرامي للأحداث ، بنفس نسقه الشعري ، ونظمه الشاعرى ، فينتقل بنا إلى موقف آخر ليتصاعد الصراع بين سالة وغلاب ، تمهيدا لصراع آخر حتى بين غلاب وسلمان . فيخبرنا عن أنها :

(٣١) « وهيا ماشية سرحه بالغنم شالها »
« ولا تعلم ان القضا مخبى كثير شالها »
« عربية متحشمة ومبيضة شالها » (أى لم يمسسها دنس ، وبياض الشال هو رمز للتعبير عن ذلك)
« الا وشافت غُبار بيته وبيتها مال »
« اتاريه غلاب جه قُزْب عليها مال »
« سحب عليها السلاح فينه تسبب المال »
« وخطفها في الحال ومن فوق الجواد شالها »

(٣٢) « لما مشى وطار بيها فوق الجواد جارها » (جرها)
« عئالة تصرخ ولا تلقى مجير جارها »
« مكتوب مقدر عليها والنصيب جارها » (جار عليها أى ظلمها)
« وبخل بيها دار مبني حصار حوالياها »
« اتاريه طمعان يفوز بالوصل حوالياها »
« وساله وحيدة ولا فيش ناس حوالياها »
« والفكر زايد عليها والدموع جارها » (جارية على خدها)

(٣٣) « قال يا سالة تعالى قري شرفى » (شرفى)
« انا بحبك ودمعى من العيون شرفى »
« خلّى بالك أنا فارس عظيم شرفى »
« بقالى مدة أرينك والفؤاد مجروح »
« حيك كوانى وخلانى بقيت مجروح »
« قالت له دا بعيك وأحسن لك تموت مجروح »
« وان طلعت الروح عمرى لم أبيع شرفى »

(٣٤) « قام قال يا سالة بهذا التقل لم أرضى » (لن أرضى)
« وخلّى بالك أنا بالعند لم أرضى »
« دنا بريدك وغيرك ناس لم أرضى »
« قالت يا غلاب عنيه من البكا حزنه »
« والموت أهون وأحسن لى ما أكون حزنه »
« دحنا عرب والمرؤة والشرف حزنه » (بمعنى حد حياتنا)
« وان أديتنى خزنة فى هتك العرض لم أرضى »

(٣٥) « اخذى شيطانك وراك بالشر سيئتي »
 « دا المرض غالى وانا ظهرت سيئتي »
 « قطعنى بالسيف أو بالنار سيئتي »
 « وقول لنفسك بلاش الهلس ودليك »
 « واعمل حساب يوم ما تعرف صبح ودليك » (الصبح والليل)
 « خلى الكمال والشرف رسمال ودليك »
 « واصنع جميك لوجه الله سيئتي »

(٣٦) « ما سمعش قولها وعينه للطمع بالسوط »
 « وقال مقامى كبير ويتحسبيه بالسوط » (بسيط)
 « وهم فى الحال ضربها على الجسد بالسوط »
 « ولا فيش خبر بان من العريان وصلها » (من أهلها وصلها)
 « كان قصده فى المار لو كان طال وصلها » (وصل بها)
 « وعلقها من شعرها فى احيال وصلها »
 « زود عذابها زعلت من الجبان بالسوط » (الصوت)

وهكذا يكون حال سالة التى مهد فى الموال السيعاوى السابق للحديث عن أهلها وماذا سيفعلون .. سيناريو محكم التركيب تتصاعد فيه المواقف لتتدخل فى تصور خيالى يترك للسامع أو القارىء (هنا) مجالاً فسيحاً للتأمل والتصور وترتيب صور الشخصوس ، ومجالات الاحداث ، ليصنع السامع — ويشارك — البناء الفنى للصورة الشمولية لصور الاحداث ، وجزيئاتها ، التى تتلاحم لتكون فى النهاية الشكل العام لبنية القصة . فيكون كل من الراوى والسامع مشتركاً فى تكوين الصورة الدرامية للقصة ، بمسرحها المكاني وحدثها الزماني ، ودون حدود من مكان أو أدية من الزمان .. ويصبح المتلقى مبدعاً ، والمبدع الاصلى تابعاً لما يريد المتلقى ، فى وحدة من التألف الفنى يتميز به الإبداع الشعبى ، دون تمايز بين النص الشعري والبناء الدرامي .. ونون تفرقة بين ما يراه المرسل ، وما يدركه المرسل اليه ، ويكون الخطاب الدرامي فى هذا الحوار التكاملى هو الفعل الإبداعى فى العمل الفنى الشعبى . وعلى آية حال كما يقول الراوى :

(٣٧) « حنسيب سالة تقاسى والعيون ما نموش » (لم تتم)
 « ونرد على أهلها من أجلها ما نموش »
 « وظلعوا ينزروا وتحيروا ما نموش »
 « استقربوا الأمر ويتزاد جبرتهم »
 « لا تار عليهم وراحت فيه حيرتهم »
 « اللخوة ويا الحماس عالعرض حيرتهم »
 « ومن غيبتهم يوماتى ينزروا ما نموش »

ولكن ما حال سلمان وهو لا يعرف ماذا حدث لسالة أو ماذا تعلم هى عنه ؟
 يقول الراوى :

(٣٨) « حنرد تانى لسلمان العليل وشفاه »
 « وهو جوا الجبل جاله الأمل وشفاه »
 « والدنيا ضحكت إليه أتبسمت وشفاه »
 « ومن نعا أمه زال همه وخلص وعنى » (انتهى عنائه)
 « والقلب منه انشرح زاد به الفرح وعنى »
 « وعادت اليه صحته بعد المرض وعنى »
 « وكان أراد رينا خف الألم وشفاه »

(٣٩) قام يسأل أمه على سألها طريقها فبن «
 » دائما فى باله لكن عينه طريقها فبن « (لا يعرف مكانها)
 » يحلم بجنة ويتمنى طريقها فبن «
 » زاده ما يخلص ولا ينساش معروفها «
 » زرعت جمایل معاه ومناه معروفها « (يرد معروفها)
 » القلب فيه نار وفكر احتار معروفها « (معرفتها)
 » نفسه يشوفها ومش عارف طريقها فبن «

(٤٠) « أمه قالت له حقول لك واستمع يا ابنى »
 « غلاب سبب البلاوى كلها يا بنى »
 « هو الى أسس بأيدى للفساد يا بنى »
 « ضريك برجله أمام سألها عشان حباك »
 « ما بنتش »
 « لم تظهر) من وقتها وفى بعدها حباك »
 « حبكة ما »
 « يجوز نهر مؤامرة ضدها حباك » (وأحكم حبكتها)
 « وهو الى خباك وجابك فى الجبل يا بنى »

(٤١) « من بعد ما قتلته أمه كل شيء مأسور »
 « عرف لانه على رد الجميل مأسور » (أسير)
 « بقى شبه مجنون ودمعه من العيون مأسور »
 « العقل منه شرد لجل الغرض يحباب » (يا احباب)
 « وحلف على العين متلوق المنام يحباب » (مدام حيا)
 « الا اذا شاف سألها بالنظر يحباب » (حبة العين)
 « ويجيب غلاب مكتف على الحصان مأسور » (أسيرا)

(٤٢) « وطلع يدور عليهم والعجب تاره »
 « ليله نهاره بببحث والأمل تاره »
 « والغیظ خلا العقول من برجها تاره » (طارت)

« سلمان معه جروح لكن الوقت طيبها »
« وياما مصاعب تهون والحظ طيبها »
« عاوز يشوف اللى عملت فيه طيبها »
« لازم يجيبها ويأخذ من الغريم تاره »

(٤٣) « لما افنكرها بكى والدمع فرقنا » (الدمع فر من عينيهِ)
« وقال مافيش يوم من الايام فرقنا »
« الزاد كان حلو أصبح مُر فرقنا » (فى ريقنا)
« من غير سبب ليه يشاركنى فى هوان » (فى هوايا انا)
« والموت أحسن وكان أفضل أروح فى هوان »
« بعد اللى شففته وآسيته من التعب فى هوان » (يهون)
« حكم علينا الزمان بالغصب فرقنا »

(٤٤) « وهو ماشى يقول ليه الزمان يجرى »
« سمع صرخ من بعيد قام راح عليه يجرى »
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون يجرى »
« عرف انها هيئه ساله فى الهوان مرّه » (مر تقاسيه)
« بتقول يا غلاب ارحم واختشى مرّه »
« خليت عيشتى بقت بعد الحلا مرّه »
« وهو بره وسامع كل شىء يجرى »

(٤٥) « قام نزل من سور كان على ويضرب فيه »
« وهجم بشدة على خصمه ويضرب فيه » (يضرب على فمه)
« تقول عليه سبع فى الغابه ويضرب فيه »
« خايف وزعلان ليكون اعتدى على العرض »
« وغلاب شافه انزل وكان مسه عرض »
« وسلمان خلاه طولله ما يعرفوش من عرض »
« ورماه عالارض من غيظه ويضرب فيه »

(٤٦) « غلاب لما وقع نمه نزل ريحه »
« وحس انه حنطلع من الجسد ريحه » (روحه)
« بيص بالعين ما يلتقى عزوته ريحه » (بجواره)
« سلمان لما اتاه حالا رماه مسكين »
« قوى كتافه وشده على الحصان مسكين » (ممسوك)
« غلاب خلاص انقلب حاله انقلب مسكين »
« بقى بيكى ويبئن ويعيط على ريحه » (روحه)

(٤٧) « وسأله في الوقت ذا سمعت ندا جالها »
 « وعرفت لان الفرج من رينا جالها »
 « ولولا سلمان حضر كان انتهى جالها » (أجلبها)
 « وراح قوام عندهما سلمان وزنودها »
 « لقاها واقفه في حبل الذل وزنودها »
 « متكتفه كتاف من الجانبين وزنودها »
 « قام حلها من قيودها والسرور جالها »

(٤٨) « ومشى بسالة لغاية نجعها قبلوه »
 « نريت جميع العرب مع أهلها قبلوه »
 « شكروه على نخوته وفي جبهته قبلوه »
 « قبلوا تنجيها عن شكرهم له وترحيبهم به »
 « وأهل سالة بين العريان علا شأنهم » (علا)
 « وكان غيايها مجرد فكر على شأنهم »
 « عرفوا ان سلمان رفع بين العرب شأنهم »
 « خطبها منهم وهما بالنسب قبلوه »

(٤٩) « وغلاب مكثت وراحت نخوته منه »
 « وسأله قالت لهم على الى حصل منه »
 « سلمان أنقذ حياتها والشرف منه »
 « قالوا العرب عيب لما حققنا ينساب »
 « الشر بالشر وللى مفترى ينساب »
 « ولايد حالا غريمنا بالرصاص ينساب » (ينساب)
 « ويموت غلاب وترتاح العباد منه »

(٥٠) « غلاب ياما بكى بالدمع قدامهم »
 « ويطلب المغو يا الصفح قدامهم »
 « وقع في عرض العرب وييوس قدامهم » (أقدامهم)
 « والمغو شان الكرام عند العرب له أساس »
 « وتنازلوا عن حقهم من أصلهم له أساس »
 « للى جرا كان اعزونه (كانه) ما كان له أساس »
 « واتلمت الناس وتم الصلح قدامهم »

(٥١) « غلاب وسلمان اتعاهدوا سوا لتنين » (الاثنين)
 « على الصفا والجودة والسماح لتنين »
 « على يد شهاد عرب عند الطلب لتنين »

(أى عقد مجلس عرب)
« وتصافحوا باليد قدام العرب وسلام »
« واللى جرا يتتسى بعد الأسى وسلام »
« والصلح بقى خير وأرتاح الضمير وسلام »
« شوف كانوا أخصام صبحوا أصدقاء لتئين »

(٥٢) « ياما اللى فكر بقى يسطر كلام ينقال »
« ألف رواية عجب فيها العجب ينقال »
« وأعمل حساب الكثير يرجع فى يوم ينقال »
« دلوقت سلمان خطب ساه وراق باله »
« ويوم الفرخ حدبوا له معاد راق باله »
« وغلاب تظاهر لهم بالفرخ راق باله »
« ومشى فى حاله حبيقتى له كلام ينقال »

ومن هنا يثير الراوى قضية أخرى ، فرغم كل ما تم ، وخضوع غلاب لسلمان ، وقبول سلمان الصفع عن غلاب فى مجلس عرب تم (على يد شهاد عرب عند الطلب لتئين) . فمن يخل منهم بالإتفاق يكون للعرب منه موقف آخر ، وسوف يطلب للعقاب .. وغادر سلمان المكان ، ومشى غلاب فى حاله ، ولكن سوف يكون له موقف آخر .

وفى بساطة يعرض الراوى أحداث روايته ويعرف السامع (ابن البيبة) دلالات ما يقول ومعنى ما يرمز اليه .. ويدرك ما يشير اليه الراوى فى اطار من عادات وتقاليذ البيبة التى تكون مسرح أحداث مروياته .

وهكذا ستجد أن المواقف تتغير ، والشخصيات تتبدل فى سلوكها ، ومكانة الانسان تملو بقدر ما يلتزم به من قيم وتقاليذ المجتمع ، أو تنحدر تلك المكانة تبعاً لخروج الفرد على تقاليذ الجماعة . مجموعة القيم هى التى تحدد وتضبط أشكال السلوك . ويسلوك سلمان أصبح له مكانة كبيرة فى مجتمعه .

(٥٣) « سلمان عند العرب أصبح كبير علوه »
(كبير الشأن يعتد برأيه)
« وعشان جميله فى سالة بالجواز وعدوه »
« ونزلوا بحر المحبة بالسلاام علوه »
« وقالوا يا سلمان على هذا الفعال شاكرين »
« ورد سلمان لهم قنم لهم شاكرين »
« وقالوا يا أصيل على هذا الجميل شاكرين »
« وهما مستنظرين يوم الهنا وعدوه »

(٥٤) « اتارى سلمان قعد مدة وغاب أيام »

« راح جاب مهر سالة وأصحابه معاه أيام »
« ولا تنسوا في الدور كانت حضرت معاه أيام » (أمه)
« وكان سلمان من الشجعان وزياده »
« وأصحابه وياه وحضروا معاه وزياده »
« ونصبوا برجاس ولمبت ناس وزياده »
« والفرح عادة حدا الامرا سبع أيام » (استمر الفرح لمدة أسبوع)

(٥٥) « وياما حضرت قبائل يوم فرحتهم »
« عريان أجاويد وناس بتزيد فرحتهم »
« اكمن سالة نضيقة عرض فرحتهم »
« أتارى لسه المقدر له نصيب جارى »
« غلاب مقهور ودايما على الشرور جارى »
« وقال في نفسه ضرورى أنتقم جارى »
« وأخذ بتارى ولا تكملش فرحتهم »

(٥٦) « وراح في يوم الفرح والخلق حيشوفه »
« يضحك بسنه في قلبه غل حيشوفه »
« واخذ لسلمان هديه معاه حيشوفه »
« وقال لسلمان يا صديقى أعز حبيب »
« وسلمان شكره قال افكره أعز حبيب »
« اوعى تقول على اللى خان صاحبه واغز حبيب »
« ولكل واحد نصيب لايد حيشوفه »

وهكذا يتابع الراوى الشخصية المقابلة للبطل ، ليحدد معالم الخير من الشر ..
والشهامة من الغدر ، فيقيم نمونجين ، أحدها ايجابى والاخر سلبى .. ومن التضاد
تظهر المغارقة في بنية الأحداث ويتشكل الصراع .

(٥٧) « وهما ماشيين في الزفة وخلق كبير »
« وعقول سارحه من الفرحة وخلق كثير »
« قام قال دا فرصة ما تتموض وخلق كثير »
« غلاب خاين بطول العمر ومجاسف » (ومسف)
« على موت سلمان وزه شيطان ومجاسف »
« وقال ضرورى اضربه بالنار وأجاسف » (أجازف)
« ولا حد شايف من الجانى وخلق كثير »

(٥٨) « وهو ماشى وراه بين العالم ظرفين »
« والبندقية في كتفه معمره ظرفين » (ملققتين)
« انظر بعينك وشوف الحق من الظرفين »

« غلاب عين عليه يملسه ملسيه سبقه »
« سلمان صدقه التقت له الاجل سبقه »
« لقاء منشئ عليه والغدر فيه سبقه »
« عجل وسبقه وضربه في الحشا ظرفين »

(٥٩) « غلاب ساعتها وقع مرمى وشهدت ناس »
« والخلق ياما قاموا قيامه وشهدت ناس »
« وجه البوليس عني الحادث وشهدت ناس »
« وحت النيايه في اقرب وقت متمدى »
« عملوا له محضر بنص قانون متمدى »
« الكل شاهد وقال غلاب متمدى »
« ثبتوه تعدى من المجرم وشهدت ناس »

(٦٠) « وشالوا غلاب وراق الحال من بعده »
« وكانت نيته سؤ راق الجو من بعده »
« واللى زرع شر يحصد شوك من بعده »
« والفرح اهو تم والشر الى كان احوال »
« وطول ما بتعيش على الدنيا تشوف اموال »
« وكثير بتحصل حوادث من الظروف احوال »
« والمسر لو طال لازم يسر من بعده »

(٦١) « أدى نهاية الرواية والكلام سبتوه » (ثبتوه)
« وغنيت على الى حصل نوري وقلت عليه »
« وحت لغلاب رصاصة في الحشا سبتوه » (اقمده)
« والزور مهما على واعطى وقلت عليه »
« الحق له ناس تعمل له اساس سبتوه »
« المهد خانه رجع هانه وقلت عليه »
« وسلمان ناسب عرب اجاويد يا سمده »
« وخف جرحه وقام فرحه وتم الدور »
« مكتوب له في الفيب دعا الوالدين يا سمده »
« والعز جاله حسب ماله وتم الدور »
« والفرح له اوان عاشوا في امان يا سمده »
« وعلى بنايه على الغايه وتم الدور » (بنى بيتا)
« وفي النهاية انتصر وسقى العدا خلين » (خل)
« وشجر جميله طرح كانوا في الفرخ خلين » (حبيبين)
« وسالمه وسلمان صبحوا في هنا خلين »
« وعاشوا لثنتين في سعادة ونعيم على طول »

وهكذا يختم مواله القصصى بموال من ١٦ بيتا يبين فيه مهارته كريس فن ، ولخص فيه القصة ، ثم بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى التى استهل بها قوله « عيلى رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول » . يختتم مواويله التى تروى أحداث روايته فى سلاسة ويسر ، وشاعرية وحكمة (على طول) . مواويل قصصية عديدة ، ومواويل غنائية أكثر عددا ، ومواويل تلقى القاء . عشرات المواويل بل عشرات المئات من نماذج هذا الفن الشعرى الجميل .. سجلتها أو جمعيتها بمفردى أو مع مجموعة رائدة من الباحثين المخلصين لعلهم وعملهم فى مركز الفنون الشعبية جمعوا من ير مصر كله ، فى الوادى على شاطئ النيل شرقاً وغرباً ، وفى الصحراء الغربية والشرقية ، مشات الساعات المسجلة على أشرطة ، وعشرات المواويل على كل شريط ، من صعيد مصر ، ومقروضات من الشعر البدوى من الفيوم والسلوم ومرسى مطروح .. من بحر البقر وسيناء .. من سفاجا والغردقة ، من القنال ورشيد ودمياط ، من معظم قرى مصر على مر السنين من عام ١٩٥٨ إلى الآن تتوالى عمليات الجمع والتسجيل فى مركز دراسات الفنون الشعبية ، إلى جانب دراسات أكاديمية وبحوث ومقالات لم يضمها للآن مجلد كبير ، أو مجموعة مجلدات ، على الرغم من كل ما درس عن فن الموال والقناء القصصى فى الجامعة وخارجها .. دراسات أكاديمية لمختلف فنون الشعر العربى غير المغرب . جهود متناثرة مبعثرة ، تحتاج إلى وحدة وجماعة تجمع هذا مع ذاك ، بنهج تكاملى يظهر فيه جهد الجماعة حتى وإن خبا جهد الفرد أحيانا .

فعملية جمع ودراسة الفنون الشعبية هى جهد جماعى وخبرة جماعية ، كالفنون الشعبية نفسها ، هى نتيجة ابداع جماعى حتى وإن ظهر دور الفرد فيها واضحا أحيانا .



بين التاريخ والفلكلور

د. قاسم عبده قاسم

وموغلا في الاسطورية والرمزية . وكانت تلك بداية خيوط العلاقة بين التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ إذ ولد التاريخ من رحم الأسطورة وترى في حجرها . وكانت التدوينات التاريخية الأولى حبل بالأساطير التي حاولت أن تفسر نشأة الكون وبدايات الإنسان . ولذلك لم يكن غريبا أن نجد لكل جماعة إنسانية أساطير تتحدث عن الأصول والبدائيات ، وتحاول أن تفسر للإنسان البدائي كل الأسئلة المحيرة المربكة التي طرحها الإنسان على نفسه .

فمنذ بدأ الإنسان على سطح كوكب الأرض راوده سؤال محير مريك ما يزال يلح في طلب الإجابة حتى الآن : من أين أتى هذا الوجود ، ولماذا ، وإلى أين ؟ . وعلى الرغم من أن الأساطير ، والفلسفة ، والدين ، والعلم حاولوا أن يجدوا الإجابة الشافية على هذا السؤال اللغز ؛ فإن السؤال ما يزال يؤرق الإنسان بشكل أو بآخر .

ومنذ البداية استخدم الإنسان عدة وسائل وأدوات لتساعده في البحث عن إجابة لهذا السؤال . وكان «التاريخ» باعتباره علما ، أحدهذه الوسائل والأدوات

التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ من المجالات التي حاول الإنسان أن يعبر فيها عن ذاته . ففيهما صنّب تجربته في رحلته ، التي لم تتم بعد ، عبر الزمان . ومن خلالهما حاول أن يعرف ذاته . ومع ذلك ، فإن الدراسات التاريخية ظلت فترة طويلة تخاصم الموروثات الشعبية ، وتترفع عن الاستعانة بها . ويسبب غطرسة المؤرخين ، الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هي عماد البحث والدراسة التاريخية ، ظلت الموروثات الشعبية بكل أشكالها وأنماطها بمنأى عن الدراسات التاريخية زمنا طويلا .

وكان لابد للتاريخ ، باعتباره علما يلهث وراء الإنسان في محاولة لأن يفهمه وأن يفهمه حقيقة ذاته ، أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» حتى يصل إلى الإيمان بضرورة الاستعانة بالفلكلور ؛ أي المأثورات الشعبية .

لقد كان التاريخ واحدا من وسائل الإنسان لمحاولة التعرف على ذاته ، وفهم لغز الوجود البشري ؛ بدايته ومصيره ، وعلاقات الإنسان بالكائنات والظواهر في هذا الكون . وكان من الطبيعي أن يكون التاريخ في بداياته الأولى على شاكلة كافة معارف الإنسان الأولى ؛ سأتجا

التي يستخدمها الإنسان لفهم حقيقة الوجود الإنساني ؛ في ماضيه وحاضره ومستقبله .

وهكذا ، تحدت منذ البداية قيمة المعرفة التاريخية بوظيفتها الثقافية / الاجتماعية . ومن ثم كانت ملازمة لوجود أية جماعة بشرية أيا كانت درجة نموها الحضارى . ولأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يدرك حقيقة الزمان ويعى أن هذا الزمان يحمل التعبير والتبدل ، فقد حرص على أن يسجل حقائق حياته باستمرار . وليست النقوش البدائية التى اكتشفها العلماء فى الكهوف التى عاش فيها الإنسان البدائى سوى بدايات المحاولة الإنسانية لتخليد الذات .

وليس من المتصور ، بطبيعة الحال ، أن الوظيفة الثقافية / الاجتماعية للمعرفة التاريخية كانت واضحة لدى الجماعات الانسانية المبكرة بدرجة وضوحها الحالية ؛ بيد أن احساس الانسانية بالحاجة إلى المعرفة التاريخية كان قائما وموجودا على الدوام . وقد قطعت المعرفة التاريخية رحلة طويلة منذ نشأت فى رحم الأسطورة حتى التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من القرن العشرين . وكان هدف هذه الرحلة معرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية ، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليد ، سلوكياته وقيمه ومثله ، كما تحمل نتاجه الأدبى والفنى ..

ومن المثير حقا أن المعرفة التاريخية نشأت فى رحم الأسطورة (التى هى نمط من التصور الشعبى للكون والعلاقات والأشياء داخل هذا الكون من ناحية ، كما أنها تبصير شعبى عن رؤية الجماعة لذاتها وأصولها وتطورها التاريخى من ناحية ثانية) ثم عانت فى تطوراتها الأخيرة لتمتد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى

لقد حاول الإنسان منذ البداية التعرف على ماضيه ليساعده فى فهم حاضره ولكى يدعم وجوده الآنى فى اطار الجماعة الإنسانية من ناحية أخرى . وإذا كان الإنسان قد لجأ إلى الأسطورة لتفسير اللغز المتعلق بوجوده فى الكون ولتفسير الظواهر المحيطة به ، فإنه فعل ذلك حين كان العقل البشرى مازال فى طور طفولته وحين كانت الأسطورة ملاذ الإنسان لتعويض النقص فى معارفه وذاكرته الجماعية . وقد ظهرت أساطير الخلق والأصول

لتحاول الإجابة على الأسئلة المتعلقة بخلق الكون وأصل الإنسان ، وعلاقته بالكائنات والظواهر الأخرى فى الكون ؛ أى أنها كانت المحاولة الأولى للحصول على إجابات يحتاجها الإنسان لتفسير وجوده وقصته فى العالم .

وإذا كان البعض يصف الأسطورة بأنها « العلم البدائى » ، فإنه ينبغى علينا أن نؤكد من جديد أن المعرفة التاريخية قد نشأت من ضلع الأسطورة . إذ أن أحداث القصص الأسطورية تدور حول أصول الأشياء . وهو ما يعنى أن بذرة التاريخ التى زرعت فى تربة الأسطورة أخذت تنمو تدريجيا ، ويشكل مطرد مع تزايد تحرر الكتابة التاريخية من الخيال والرمز الذى كان سمة أساسية فى « الكتابات التاريخية الأولى » .

لقد حاولت الأسطورة أن تفسر كل غوامض الكون للإنسان فى بداية رحلة الوجود الانساني ؛ بيد أن الأسطورة عجزت عن توضيح البعد الزمنى والبعد المكائى فى تجربة الانسان التاريخية . ذلك أن الزمن فى الأسطورة متداخل دونما تحديد لما هو ماض ، وما هو حاض ، وما هو مستقبل ؛ لأن بناء الأسطورة يقوم على أساس أن الزمن لم ينته بل مايزال مستمرا . ومن ثم فإن الفكرة الأسطورية عن الزمن كقيمة ومجسمة . وليست كمية مجردة . ومعنى هذا أن الزمن فى الأسطورة حالة وجود ، وليس حسابا للأيام والشهور والسنين ؛ فالفكر الأسطورى لا يعرف الزمن باعتباره تعاقبا وتتابعا للحظات زمنية متشابهة . ولأن الانسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التى تشكل اطار التاريخ ، فإن الأسطورة كانت بمثابة الحل السعيد لمشكلاته المعرفية .

ومن ناحية أخرى ، فإن علاقة الأسطورة بالمكان هى نفسها علاقة البناء الفنى (فى أى عمل إبداعى سواء فى فنون القول أو فى فنون الشكل) برموزه . إذ أن المكان رمز من الرموز التى تحملها الأسطورة وليس حقيقيا لأحداث هذه الأسطورة ، لأن أحداثها تدور خارج حدود الزمان والمكان .

ويما أن العملية التاريخية ثلاثية الأبعاد ؛ لأنها تقوم على العلاقة الجدلية بين الإنسان وبيئته فى اطار الزمان ، فإن تطور المعرفة التاريخية كان يستوجب البحث داخل

الأسطورة كانت في ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة وأشياء الآلهة .

وكان طبيعيا أن تنزل الأسطورة أيضا من سماء الآلهة إلى أرض البشر ، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضي الانساني . وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر ؛ فمنهم من يرى أن الأساطير «تسجيل تاريخي» للأحداث الجارية عبر ماضي الجماعات الانسانية والشعوب ، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخا قديما تناقلته الاجيال بالتلقين الشفاهي

وفي رأينا أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله ، وإنما تحمل «نواة تاريخية» ، وفي الغالب تحمل هذه النواة التاريخية تراكمات تبصر عن وجدان الجماعة التي أنتجتها ، كما أنها تعبير عن الذات والهوية وتحمل تصورا نفسيا تموضيا لصالح الجماعة أكثر منها تجسيد للواقع التاريخي . ولا يعني هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد ، وإنما هي ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية في إطار فني يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التي يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره . وعن طريق الأسطورة ومن خلالها ، عرفنا ما عرفناه من تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التي تعود إلى أزمان شحيحة تسبق «التاريخ المكتوب» . كان تطور المعرفة التاريخية موازيا لتطور البشرية ذاتها . وعندما انتقل الفكر الانساني من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة ، أو مندوبين عن الآلهة بدأت فكرة الملك الذي يملك ويحكم ؛ يملك البلاد ومواردها السامة ويحكم البشر ويتحكم في مصائرهم . وفي هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية كان التاريخ مرادفا لسير الحكام ؛ ملوكا وأمراء وأباطرة ، يسجل كل حركة أو تصرف من تصرفاتهم ، ويعنى بتفاصيل حياتهم ، يسعى في ركابهم الى ميادين القتال ، وينصت إلى مقاضاتهم ومحاوراتهم ويحكم عن حيلهم ودياساتهم . وكان طبيعيا آنذاك أن يكون التاريخ ربيب القصور ومن يسكنونها ، كما كان طبيعيا آنذاك أن يكون غالبية المؤرخين دعاة في خدمة الحكام وأن تكون كتاباتهم في الغالب الاعم دعاية وتبريرا لسلوك الملوك والباطرة والسلطين والأمراء .

هذه المنظومة الثلاثية بحيث انفصل «التاريخ» عن «الأسطورة» في مرحلة لاحقة .

وعلى أية حال ، كانت أساطير العالم القديم نتاجا لتأملات الانسان الكونية العميقة . فهناك الكثير من الأساطير القديمة التي عالجت موضوعات مثل نظام الكون وأصل الانسان ، وشكله ، والحق والعدل ، وبناء الحضارة ، ومن هنا يرى بعض الباحثين أن الأسطورة تعبير عن وعي الجماعة بذاتها وإدراكها لهويتها ، كما أنها تعكس بناء الحياة الاجتماعية ، وعلاقة هذه

الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية . فقد ربطت الأساطير الكنعانية ، مثلا ، بين ظروف البيئة من خصوبة أو جدد وبين صراع الاله (بعل) رب الخصوبة والحياة والاله (موت) رب العقم والموت . أما أساطير الخلق الهندية ، فتكشف عن رغبة الانسان الطبيعية في الوصول إلى التفسير للغز الوجود الانساني ؛ كيف وجد الكون ؟ وكيف يعمل ؟ ومن أين أتى الانسان ؟ وما وظائف عناصر الطبيعة ، وعلاقتها ببعضها البعض ؟ وما سر القمر والشمس والرياح والعواصف والفيضانات والجفاف ؟ وما إلى ذلك من تساؤلات .

ولذلك اختلعت محاولات الانسان الأولى لتسجيل تاريخه بالصياغات الأسطورية ، ولم يكن له أي دور واضح في الفعل التاريخي في هذه الصياغات الأسطورية ؛ إذ اتسم التراث الانساني الباكر في مجال الكتابة التاريخية بهذا الخلط المثير بين فعل الانسان ومشية القوى الغيبية . وكانت الكتابات التاريخية الأولى تسجل أحداثا لا تدخل ضمن سياق الفعل الانساني ، وإنما كانت تتحدث عن أفعال الآلهة . وكانت تلك الكتابات تحمل سمة تبريرية تحاول أن تجعل الانسان راضيا عن تحكم الملوك الذين زعموا أنهم ضمن حكومات الآلهة . أو أنهم مندوبون عن الآلهة في التحكم بمصائر البشر . ولم يكن البشر في هذه الكتابات التاريخية الأولى يمثلون عنصر القوة والفعل ، ولكنهم كانوا وسيلة هذا «الفعل» وأدواته المسخرة بأيدي الآلهة . وهكذا كانت الكتابات «التاريخية» الأولى عبارة عن تواريخ حكومات الآلهة ، أو أشباه الآلهة . ولم يكن التاريخ قد نزل بعد من عليائه ليسجل قصة الانسان في الكون وسعيه لبناء الحضارة . وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ ؛ لأن

تحمل رؤية الشعب لتاريخه ، وتفسيره لمسيرته الحضارية ، كما تنشئ بكل ما كان يحركه من قيم أو مثل عليا ، والنظام الأخلاقي الذي حكم حركته في الزمان والمكان . والموروثات الشعبية (بغض النظر عن بعض التعريفات الجاهزة الملعبة) تتضمن الأسطورة ، والسيرة الشعبية والحكايات ، والألغاز ، والأمثال ، والأغاني ، والنكات ... وغيرها مما يعبر به الناس عن أنفسهم بشكل تلقائي .

والفرق الجوهرى بين التسجيل الرسمى للتاريخ ، والتسجيل الشعبى ، هو أن التسجيل الرسمى قصد به أن يكون تاريخا ، أى أنه مقصود أن يصل للأجيال التالية على النحو الذى تمت به كتابته . أما التسجيل الشعبى ، فهو تسجيل شفاهى تراكمى تتناقله الأجيال ، وتزيد عليه وتعدل فى مضمونه بما يخدم أهداف الجماعة الانسانية ، دون أن يقصد به أن يكون تاريخا يقرأه الناس فى الأجيال التالية . ذلك أن الموروثات الشعبية تعبير تلقائى عن الناس فى حياتهم اليومية ، وعن رأيهم فى أحداث تاريخهم ورؤيتهم له .

وإذا كنا نستطيع من خلال المصادر التاريخية التقليدية (الوثائق والآثار وكتب المؤرخين المعاصرين) أن نستعيد صورة الحدث التاريخى من ذمة الماضى ، فإن هذه الصورة ستظل صورة باهتة لا حياة فيها ما لم نفهم أهل العصر الذى ندرسهم من خلال عواطفهم ووجدانهم ، وقيمهم الأخلاقية ، ومثلهم العليا التى حركتهم آنذاك . والموروثات الشعبية مصدر هام للمؤرخ الذى يدرس التاريخ الاجتماعى ، أو النتاج الثقافى لامة من الأمم .

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية ، سواء كانت اجتماعية أو غير ذلك ، لا تصلنا كاملة من خلال شهادات المؤرخين والوثائق والتسجيلات التاريخية الرسمية إذ أن المؤرخين وكتاب الوثائق لا يسجلون سوى جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يمتقنون أنها الجوانب الأكثر أهمية ولا يلاحظون الجوانب الأخرى التى تشكل ايقاع الحياة اليومية . هذه الجوانب المهمة من الظاهرة التاريخية (الجوانب الصامتة) هى التى تضمنتها الموروثات الشعبية .

والناظر فى تراث الكتابة التاريخية فى الفترة التى نعيشها يكتشف فى يسر وسهولة أن الميولات التاريخية والحوليات والسير ؛ كلها تنور فى فلك الملوك والحكام ، وأن الرعايا ، صناعات التاريخ الحقيقيون ، غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية . وهكذا ينسب عصر بعينه إلى عدة أفراد يقال أنهم صنعوا نهضة هذه الامة أو تلك . وسنجد كتباً كثيرة فى تراث الأمم الانسانية على اختلافها ، كرسها من كتبوها لهذا الحاكم أو ذاك دون أن يلقوا بالا إلى الناس فى حياتهم الاجتماعية ونشاطهم اليومى باعتبارهم القوة التى تحرك تاريخ البشرية .

ولم يحدث سوى فى القرن التاسع عشر ، وفى أوروبا وحدها ، أن بدأ الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى ؛ أى دراسة تاريخ الشعوب فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية . وكان ذلك صدق للتغيرات التى طرأت على الفكر السياسى والنقلى تبلورت فى الاتجاهات الديمقراطية والاشتراكية التى لم تلبث أن أنتشرت فى سائر أنحاء العالم . ومع الثورة الصامتة التى جرت على الدراسات التاريخية فى القرن العشرين ؛ زاد الاهتمام بدراسة كافة نواحي النشاط الانسانى عبر العصور وتعددت فروع الدراسات التاريخية بشكل مذهل . ومن أوروبا انتشر الفكر التاريخى الحديث بمذاهبه المتعددة إلى سائر أنحاء العالم ، وظهرت مدارس متعددة فى الفكر التاريخى ترد صداها من أقصى الارض إلى أبنائها . بيد أن نصيب العالم العربى من هذا التقدم العلمى فى مجال الدراسات التاريخية كان قليلا . وتلك قصة أخرى .

هكذا انتقل الفكر التاريخى فى رحلة طويلة من الأسطورة إلى التسجيل الرسمى ثم إلى المرحلة الأخيرة التى حققت فيها الدراسات التاريخية مكاسب باهرة . بيد أن الشعوب لم تكن لتستكن من سرقة تاريخها الذى صنعه ونسبته إلى حفنة من الحكام . وسجلت الشعوب رؤيتها لتاريخها فى فنونها الشعبية بأشكالها المختلفة . وحملت الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل ، والأمالى والتطلعات التى كانت تحرك الجماعات الإنسانية خلال رحلتها الطويلة عبر الزمان . ولسنا نقول أن الموروثات الشعبية تحمل كل الحقيقة التاريخية ، ولكن ما نقصده هو أن الموروثات الشعبية

أن اكتشاف «النص الأصلي القديم» الذي تفرغت عنه هذه المأثورات ضروري لكي نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها . بيد أن أصحاب هذا الرأي يتغافلون عن حقيقة أن كل نص شعبي هو «نص أصلي» في حد ذاته من ناحية ، ويتصورون أن الموروثات الشفهية الشعبية تقرير صادق عن الأحداث التاريخية من ناحية أخرى ، وهو أمر لا يمكن لمن يدرس التاريخ أن يعول عليه في دراسة مثل هذه الموروثات الشفهية .

فنحن نبحث في الموروثات الشعبية عن تفسير شعبي لحوادث التاريخ ، ولا نبحث عن الأحداث نفسها . نبحث عن «روح التاريخ» لا عن جسده . عن العلاقة بين الدراسة التاريخية ، والموروثات الشعبية . وذلك لالقاء الضوء على جوانب تلك العلاقة على أمل أن يكون ذلك مساهمة في تطوير مناهج البحث التاريخي ؛ لاسيما في مجال دراسات التاريخ الاجتماعي . ومن ناحية أخرى ، نحاول جذب انتباه الباحثين في مجال الدراسات الشعبية الى أهمية الاهتمام بالخلقية التاريخية للفنون التي يهتمون بدراستها ورصدها .

ولأن الآثار والنتائج الناجمة عن أية ظاهرة تاريخية تتخذ شكل تيار اجتماعي / ثقافي غير مباشر ، ولكنه في الوقت نفسه تيار مستمر بشكل تلقائي بين الأجيال . سرعان ما يجد هذا التيار الاجتماعي / الثقافي لنفسه التعبير من خلال فنون الجماعة وأدائها التي درج الباحثون على تسميتها بالفنون والآداب الشعبية . وبعض هذه الفنون ينتسب إلى فنون الشكل ؛ مثل التصوير والرسم والزخرفة وصناعة الحلى والسجاد والملابس والأدوات المنزلية .. وما إلى ذلك ، وبعضها الآخر ينتسب إلى فنون القول . الفنون الشعبية القولية ، أو الأدب الشعبي غالبا ما يتخذ لنفسه قالب المأثورات الشعبية الشفهية مثل : السير والنوادر والأمثال ، والقصص التاريخية الشعرية ذات الطابع الملحمي ، فضلا عن الزجل والألغاز والنكات والبلابلق والمواويل ... وغيرها .

وما يزال الجدل دائرا حتى اليوم حول مدى جدارة هذه الموروثات الشعبية الشفهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ بسبب المشكلات المنهجية التي يثيرها استخدام مثل هذا المصدر في الدراسات التاريخية . ويرى البعض



الأدب الشعبى وعصر الإتصال العالمى

فاروق خورشيد

أقامت الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ندوة فى القاهرة ، شاركت فيها الشبكة القومية لليونسكو لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية .

ولهذا العقد نقاط رئيسية أربع هى : مراعاة البعد الثقافى للتنمية ، وتأكيد الذاتيات الثقافية ، وزيادة المشاركة فى الحياة الثقافية ، والنهوض بالتعاون الثقافى الدولى .

وهذه الندوة على ما حفلت به من مناقشات ، وصراعات فكرية حادة ، لم تسفر الا عن توصيات باهتة مسطحة لا تقدم فى هذا المجال كثيرا أو قليلا .

الأسلوب الذى نستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعادات وأسلوب حياتها ، واحساسنا بالخضوع أو المشاركة فى تشكيل قدر مشترك ، ونعنى الطريقة التى تظهر فيها أنفسنا فى ذات كلية حيث نرى انطباعاتنا الخاصة بصفة مستمرة مما يمكننا من بناء شخصياتنا من خلال التعليم والتعبير عنها فى العمل الذى يؤثر بدوره فى العالم الذى نحيا فيه .

وعلى الرغم من محاولة كاتب هذا النص أن يستوعب أكثر من اتجاه ، وأكثر من رؤية إلا أن

ويهمنا من كل هذا ، معنى الاهتمام بالربط بين التنمية والثقافة ، ومعنى تأكيد الذاتيات الثقافية .. ونحن نترك الجدل فى كل النقاط لنقف عند نقطة واحدة هامة بالنسبة لنا فى الدراسات الشعبية هى التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب .. ويقول دليل العقد العالمى للتنمية الذى تقدمه اليونسكو بين أبدي المحتفلين بهذا العقد : « ان الذاتيات الثقافية تعنى أولا وقبل كل شيء تعريفنا للتقائى بأننا أفراد ننتمى الى جماعة لغوية محلية أو اقليمية أو وطنية بما لها من قيم متميزة (أخلاقية ، جمالية .. الخ) ويتضمن ذلك أيضا

النص جاء وربما من جراء هذه المحاولة ، غامضا وناقصا بشكل ملحوظ . حتى ليمعّب عليه هو نفسه قائلا : —

« وعلى الرغم من أن الذاتية الثقافية لا تتأكد بالضرورة على هذا المسوال ، وعلى الرغم من أن أشكالها وتكويناتها تكون غير واضحة إلا أنها تعد بالنسبة لكل منا كأفراد نوعا من المعادلة الأساسية التي تقرر بطريقة ايجابية أو سلبية الطريقة التي نندسب بها إلى جماعتنا وإلى العالم بصفة عامة . »

ومع كل هذه العبارات الفضفاضة والغامضة تظل الذاتية الثقافية آخر الأمر وأوله هي الثقافة الخاصة لكل شعب ، تلك الثقافة التي تكونت عبر أجيال طويلة من ممارسة الفعل الحضارى وتتبلور فيها مفاهيم هذا الشعب وخصائصه الذاتية ، ودينته للحياة من خلال موروته القولى والعملى والسلوكى في آن واحد . وهو ما يمكن لنا أن نسميه الموروثات الشعبية المتوارثة والتي لا تزال حية في ضمائر أبناء الشعب في سلوكياتهم وأبداعهم على السواء .

وهذا النداء العالمى الهام يأتى في وقت اشتد فيه زحف وسائل الاعلام المتطورة والحديثة ، تفعل فعلها المستمر في اذابة هذه الذاتيات الثقافية ، بل وإزالتها ، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية الجديدة ، اما في اطار الوطن الواحد ، واما في اطار التجمع القومى الواحد ، واما في اطار التجمع العالمى الأشمل والأخطر أثرا وخاصة بعد انتشار الاممار الصناعية ، وغزو قنوات التلفزيون في كل مكان بما تبتت من برامج ومواضيع تحمل قيما وارادة وثقافة وارادة وأنماطا من السلوك لا علاقة لها بالتردد السلوكى لاي من هذه المجتمعات المتعرضة لهذا الغزو ، وخاصة في الدول النامية ، ذات الأصالة الثقافية المتميزة والمقايرة .

ولم تلتفت هذه الدول الى ضرورة الحفاظ على موروته الثقافى لا متأخرة جدا ، وبعد أن غدا الجمع العلمى للمتبقيات الثقافية متعسرا ،

ومضطربا نظرا لدخول وسائل الاعلام بثقلها في حياة الانسان اليومية والدائمة .. وأذا اخذنا وجودنا المصرى نمونجا نجد أن هناك معطيات كثيرة عوقت هذا الجمع التراتى بل وشوهته في كثير من الأحيان ..

فمنذ مطلع النهضة ، أى منذ رفاعة رافع الطهطاوى وتلاميذه ومريديه والالتفات منصب في اصرار وعنف على ثقل الثقافة الغربية .. والقيم السلوكية والحياتية التي بهرت هذا الجيل في زيارته الغرب بعامه وفي زيارته باريس بخاصة .. ولم يكن هذا الانبهار مولودا عفويا ، وانما كان هذا الوليد يتنفس وجوده من الاحتكاك العنيف بين ما حملته الحملة الفرنسية الى مصر من جوهر ثقافى متغير ومتطور ، وبين ما كانت ترسخ فيه مصر بعد الحكم العثمانى والملوكى — الانتهازى وضيق الألق من كل معالم التدرى والتخلف والسلفية الغبية في أحيان والجاهلة في أحيان أخرى . ومن هنا كانت دعوة رجال الثقافة والفكر إلى احتصار المنتوج الشعبى باعتباره مخالفا للدين ، أو القيم الدينية كما تصورها بأفهامهم الضيق والتي يراء أن تكون هي السائدة يوما .. ومن المخالفة للقيم الدينية السائدة في هذا العصر عدد نداعة هذه السلفية المتخلفة أن تكون هناك أى ثقافة لا ترتبط بالدين ، فهما وتفسيرا ، واستيعابا ، وبما أن الأعمال الشعبية ابداعات فنية تدور حول أبطال لا علاقة مباشرة لهم بالدعوة الدينية فهي إذن أعمال ساقطة ، ولا مجال لها في الحياة الثقافية للشعب الذى يفرض عليه أن يكون مفلقا في تواجده الثقافى تجاه المعطيات الاخرى غير الدينية ، بالمعنى الضيق ، بل وشديد الضيق ، للدين .. ومن هنا كان عالم الابداع الشعبى كله مكروها بل ومضيقا عليه كل التضيق ..

وهذا المعنى الضيق للدين ، ارتبط بالدين كمعقدة وممارسات عبادية طقسية ، ولم يلتفت أبدا إلى الدين كحضارة ، كمعطى انسانى ارتبط بالفلسفة الدينية وتآثر بها ، ثم حاول أن يثر بها ليرسخ معالم الفكر الدينى من الزاوية الحضارية

والانسانية العامة .. والفصل الشعبي كان دائما يهرب من هذه القيود المغلقة ليحاول أن يفتح المعطى القنى والأدبى بعيدا عن هذا المعنى الذى يكبل حركته ..

ومن هنا كانت هذه المعركة الدائمة بين المعطاء الشعبى وبين رجال الدين .. فرجال الدين من اللحظة الأولى أحسوا أن المعطاء الشعبى متمفلا فى السير الشعبية ، وفى الحكايات الشعبية المتداولة بين الناس ، خطر لا بد من محاربتة والقضاء عليه . وكانت هذه الغلطة التى سقطت فيها الثقافة العربية بعامه ، والثقافة المصرية بخاصة .. حين ارتبط رجال الثقافة العربية بالموروث البلاغى القديم ، الذى يجعل الأدب لغة ، ويجعل ابداعات الأدب مجرد ابداعات لغوية .. يتفاضل فيها الناس ، بقدرات ابداعاتهم اللغوية ، أو بتميز آخر ، بقدراتهم فى أحداث الجمال اللغوى ، وخلق الصور البلاغية لون ما تفكير على الإطلاق فى الأبداع كتعبير عن الناس ، وتعبير عن النفس ، وعكس لصرعات الانسان العربى . والمصرى بشكل خاص .. فى مواجهة التحديات التى يفرضها الوجود الانسانى .. فى زمنه ومكانه .. وفى كل زمان ومكان على الإطلاق ..

تصور رجال الأدب والفكر فى هذه المرحلة اذن أن الأصل فى العرض الفكرى والأدبى هو القدرة على البلاغة واللفة والأسلوب ، وكان هذا امتدادا طبيعيا لرجال الأدب والبلاغة العرب القدماء . كما كان امتدادا لمقولات متجددة ، فى معنى الأدب ، وفى معنى رسالته على السواء .. ومن هنا كان وجود المبدع الشعبى ضرورة كظاهرة عضوية وأساسية لا بد منها — ليعمض المجتمع الفكرى والأدبى عن هذا الخلل الذى أحدثه أبناء الصفوة ، ومفكرو الصفوة فى الوجدان الشعبى للانسان العربى على مر تاريخه ومختلف مراحل ..

والمبدع الشعبى لم يهتم بكل المقولات التى رسخها رجال البلاغة والأدب ، فلا هو بحث عن (الشريف) من اللفظ ، ولا هو اهتم بمطابقة

الكلام لمقتضى الحال ، ولا هو راعى جمال الجملة وموسيقاها الداخلية .. وانما انصرف المبدع الشعبى بكلية الى البحث عن الشخصيات التى عاشت قضايا هامة بالنسبة له ، فاستحضرها اما من عقد التاريخ المعروف ، واما من واقع المشاركة فى الحياة المعاشة فى عصره ، أو فى عصور سبقت ..

وكانت هذه الشخصيات ذات القضايا والمواقف المحددة هى نقطة البدء فى عمله الإبداعى فأدار ابداعه نسيجاً حول الشخصية وما عرف عنها من صفات وما يؤثر عن حياتها من أحداث معاشة وما أرتبط بها من روى تصل بينها وبين الأحداث التاريخية التى تمس المجتمع فى حينها ، وترتبط بقضايا ومشاكله ، وما يربط أيضا بينها وبين الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية برباط الصداقة أو برباط العداوة والحرب فى اطار من الاطماع المتبادلة .

ولم يكن هدف المبدع الشعبى هو رسم الصورة التاريخية لواقع الشعب فى مرحلة من مراحل حياته وحسب ، وانما كان يهدف الى ما هو أبعد من ذلك وأعمق .. ففى اختياره للشخصية المحورية لعمله الإبداعى ابراز لقضية بذاتها يحس أنها مازالت قائمة فى عصره ، رغم بعد الشقة الزمانية ، والمكانية على السواء ، بينه وبين المرحلة التى عاشتها هذه الشخصية المحورية فتتم عملية إسقاط مفهوم عصر المبدع على أحداث عصر الشخصية المحورية .. ويتحدث المبدع عن قضايا عصره ومشاكل الانسان فى عصره ، وكذلك عن الصراعات الداخلية التى تمرق مجتمعه ، والصراعات التى يخوضها شعبه فى مواجهه الاطماع والغزو الخارجى ، من خلال صياغته لأحداث عصر الشخصية المحورية وقضايا ومشاكله .. فهو فى الحقيقة لا يقصد تاريخ هذه الشخصية المحورية بقدر ما يريد استغلال أحداث هذه الحياة لنقد عصره هو ، والتدريج بمعالم الاضطراب والعسف والظهر الذى يتعرض لها أبناء عصره هو ..

الانسان العربي ، واستنقاذ لها على مر الأجيال من قوى الضعف والتخالف والتخلف . ومن هنا كانت معظم هذه الابداعات الشعبية تنتسب إلى عصور اشدت فيها حاجة الانسان العربي الى ما يحفظ له قيمه ومثله ، وما يحقق له عوامل الترابط والاعتزاز بالذات ، والتماسك القومى ، في مواجهة ظلم الداخل وعدوان الخارج على السواء .. وقد ألجأت هذه الحقيقة المبدع الشعبى الى محاولة التمويه ، لصرف الانظار عن رسالته الحقيقية .. فملا عمله الابداعى بكل عناصر التسلية والتشويق ، حتى أغرق هذا العمل في فيض لا ينقطع من المغامرات المذهلة والمثيرة معا .. كما أغرق هذا العمل في حكايات الحب والغرام ، وقصص العشاق ونجوى المحبين .. كما ملأ عمله بحكايات الدساس والمؤامرات والحيل والخداع .. بل ونهب يجسد في عمله الخوارق وأحداث قوى الجان والأولياء الصالحين ، والسحرة والكهان .. ذهب يبحث عن كل ما هو طريف يستهوى الناس ، ويدفعهم إلى الارتباط به ، قراءة ، ورواية معا ..

ونجح المبدع الشعبى في أن يكون مستهوىاً للجماهير ، ونجح في أن يكون مسلماً وطريفاً وطريفاً ومثيراً في آن واحد .. فارتبطت به الجماهير كل الارتباط .. فهو يجسد أمامهم معنى البطولة الفردية المتمردة على الطحن الاجتماعى العام ، وارتبط الناس بالبطل ، بل وبالبطل المضاد أيضاً ، وحملت مجاميع الجماهير همومها لتسقطها على من تحس به تجسيميا لما تحلم به من معانى البطولة والتفوق .. وارتبط الناس ببطل أو بأخر .. ولكن ارتباطهم هذا كان يعنى الارتباط بمجموعة من القيم والمثل متمكنة في البطل الذى ارتبطوا به . فمن خلال التسلية والمغامرة والاشارة نجح المبدع الشعبى في ارساء قيم خلقية ، ومثل اجتماعية ، تحدد للمتلقي الشعبى معنى للحياة ، وهدفاً لها ، وروية واضحة تقاوم الغيبة والتعظيم التى تقرضها الأوضاع المنهارة اجتماعياً وسياسياً عليه .

ولا شك أن المبدع الشعبى كان واعياً تماماً للهدف التربوى العظيم الذى يصبوا اليه ، ولا شك

وقد لجأ المبدع الشعبى الى هذا كله لانه لم يكن يستطيع أن يردد هموم شعبه رسداً مباشراً ، والا تعرض للاضطهاد بل والقتل أيضاً . كما أن رجال الأدب الذين يحترفون هذه المهنة لم يكن في منظور رؤيتهم ، الحديث عن هموم عصره وقضاياها . والمبدع الشعبى في هذه الحالة فنان يعيش عصره ويمين هموم انسان هذا العصر ، ثم هو يحاول أن يعبر عن وقع هذه الهموم على وجدانه عن طريق الصياغة الفنية والروائية لأحداث الشخصية المحورية .. فهو يكتب اذن في الظل ، ويعيد عن اليد الباطشة للحكم الذى لا يريد للأوضاع التى ينشدها أن تتغير . أو تختلف .. فكل نظام للحكم يهدف الى استقرار كامل للأوضاع حتى يضمن بقائه في السلطة . ورغبة المبدع الشعبى في التغيير تعنى الاطاحة بالنظام القائم الذى لا يريد التغيير . ولا يطمح اليه ، ولهذا فهو يقابل هذه المحاولات الابداعية التى تتمق الرؤية عند الناس ، وتكشف حقيقة ما يجرى من قهر وتحجيم للقوى الحقيقية للانسان ، بكل ما عنده من قوة وعسف .. ولا يوجد ابداع أدبى حقيقى لون أن يحمل في أعماقه بذور الاحتجاج ، والحض على التغيير .. فقوى الابداع هى التى تعاضد ما يحدث ، وتفهمه عن عمق ، ثم تفرز ما يعريه ، ويكشفه للناس ، لتطالب بتغييره ، وبنق الانسان خطوة جديدة الى الامام في دنيا الحضارة والتحرر .. فالأدب في جوهره عنصر تغيير لا ثبات ، وهو في رسالته أداة تحريك حضارى مستمر يستهدف الأحسن والأرقى والأمل .. وهو في كل حال يعكس الطموح البشرى الفريزى إلى استشراف أفق أرحب لحركة انسان الغد .. واستمالة المبدع الشعبى بالمناضى ، انما هى أداة لفحص الحاضر ونقده طموحاً الى المستقبل الأرقى ..

وليست المسألة عنده مجرد الرصد التاريخى لأحداث مضت ، أو هى مجرد استعراض لبطولات روائية لشخصيات اشتهرت بهذه البطولات ، ولا كانت المسألة أيضاً ارتباطاً بماضٍ مجيد في عصر ذليل تشبثا بمعنى البقاء والحياة .. انما المسألة كانت أعمق من هذا بكثير .. إذ هى انتصار لروح

أيضا أنه كان مدركا تماما لضرورة إرساء قواعد الثبات وسط حركة التغيير المستمرة التي تكبل الانسان وتوثقه في حيرة حول معنى وجوده ، وحول جدوى هذا الوجود ، وعن معنى العدالة في حياته وانهار أسسها ورجالها وقيمتها .

وإذا كان هذا الهدف التربوي والتثقيفي في آن واحد ، فيجب عن الكثيرين من الدارسين للأعمال الشعبية فهو يدلل بنفسه ظاهرا وواضحا في حكايات الحيوان أو الفابولات الشعبية التي زخر بها أدبنا الشعبي العربي ، وخاصة في العمل الرائع الذي قدمه ابن المقفع في كليله وبمنه ، وفي مجموعات حكايات الحيوان التي احتلت مكانا بارزا في الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة ثم في الحكايات المثبوتة في كتب النوادر والأمثال ، وكتب الأدب والتاريخ حول جحا وأشعب وهبقة ، وسيبويه المصري ، وأبو النواس ، وحكايات ونوادر الحمقى والنوكي المغفلين والحشاشين التي صلت لأدب الشعب بعق التجربة الانسانية التي تسخر من إغفلة والظلم ، وجهالة الحاكم ، وعيشية تسلطه الأحق المحدود الرؤية ، بالنسبة لتاريخ أمة ووجدان شعب ..

فالبدع الشعبي يقدم عمله التربوي والتثقيفي ، اما عن طريق المثل المجهز المباشر الذي يتحلّى بكل صفات الفتوة والفروسية والقيم الفاضلة ، واما عن طريق المثل المضاد الملاء بالجهل والغفلة والعفن وعوامل التفسخ والانهار ، وأما مرة ثالثة عن طريق المثل الساخر الواعي ، الذي يفضح ويعصرى ، ويكشف ويهزى ..

ان هذا الموقف من البدع الشعبي احتجاج على الازدواجية المخيفة التي عاشها الشعب العربي المسلم منذ البدء ، بين المثل والواقع ، وبين النظرية والتطبيق ، وبين التدين والانحلال ، وبين الرفيع من القول والمتدنى من الفعل من رجال الفكر والثقافة والحكم الرسميين جميعا ، ولا أريد أن أضيف اليهم الرجال الذين ليسوا مسوح الدين والفضيلة ليعبوا الشعوب للحاكم ، أو ليشتروا أموال الشعوب ليثروا هم ثراء مذهلا فاحشا ، ومدمرا لمقومات الأمة الاقتصادية والاجتماعية معا .

والمسألة أن البدع الشعبي - لأنه جزء متلاحم من نسيج الأمة - جعل من إبداعه الشعبي أداة لرسم المشروع القومي للأمة من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر .. ومتقللا بهذا المشروع بفضل سحر الكلمة وفنية الإبداع ، واللغة الثالثة المتحررة التي ابتدعها ، من مكان الى مكان في أرض الوطن العربي كله ، على اختلاف أوضاعه الجغرافية وتركيبته الاجتماعية ، وهمومه السياسية وطفنان محلية اللهجة ، ومحلية التركيب العرقي فيه .. وهذا النجاح كان الاجابة الشعبية العملية على اعمال الأدب الرسمي لهموم الشعب ، وإغفاله أهمية التعبير الأدبي عن وجدان الأمة ..

ومن هنا خلا الأدب الرسمي أوكاد من هموم الانسان في عصره ، فتقدم الإبداع الشعبي ليسد الفراغ في شجاعة وفي اصرار .. وكانت أكبر هموم انسان العصر في كل آن ، هي الاستمرارية التربوية والثقافية والتعليمية جميعا .. ومن هنا كان البدع الشعبي حريصا أن يكون الى جوار كونه معبرا ، ومرييا ، أن يكون معلما في ذات الوقت .. ومن هنا ظهر الهدف التعليمي في الإبداع الشعبي ، حيث يقدم المعلومة الثقافية والعلمية والجغرافية ، كجزء من سياقه الروائي ، لترسب في عمق المتلقي كشيء طبيعي لم يتعب في تحصيله ، ولكنه موجود في كيانه من لحظة تلقفه للعمل الشعبي الروائي المغلف بالسحر ، والفنية الروائية .. ومن سندهاد وكل معلومات الجغرافيين العرب ، وأقوال الرحالة ، يجد متلقي الرحلات نفسه أمام كم رهيب من المعلومات التعليمية حول البحار الجنوبية والجزر المثبتة فيها ، وتيارات البحار ، وحيوانات البحار ، وأنواع النباتات ، والحيوانات الموجودة في تلك الجزر ، وأنواع الحياة والتقاليد والعادات المتبعة والمرعية في هذه الجزر .. حتى يصل إلى سواحل الهند والصين .. وليس في هذا الأمر كله خرافة ، وإن تغلف بأسلوب الخرافة في المعالجة .. بل أن الأمر كله معلومات حقيقية تزجى الى المتلقي في هذا الأسلوب الخرافي ، الذي يحتويه النسيج القصصي والروائي ، ليصل الى المتلقي ، ويترسب في أعماقه بطريقة ثقافية

الجارية تود ، تنتحى لتتبع للمتعة الذهبية نورها ، كما أنها تنتحى لتفسح المجال أمام المتلقى ليستوعب معلومات هامة بالنسبة لتقافته ومعرفته في عصره وفي كل عصر بعده ..

المبدع الشعبي كان يحمل هموم أمته السياسية والاجتماعية والثقافية معا . وكان يحاول أن يلعب دوره التعليمي الرئيسي ، حيث هو يواجه مجموعة من المتلقين الذي يحتاجون الى هذا الدور التعليمي احتياجا رئيسيا ، وليس من مصدر لتغذيتهم بحاجياتهم الفعلية الا هذا المصدر الشعبي ، والمتبائل ، وغير المباشر ، والذي يستهويهم ، ويدخل الى قلوبهم ، قبل أن يسدخل الى عقولهم ، ووجداناتهم . وقد تحمل المبدع الشعبي هذه الرسائل المتعددة وحده في عصور لم يعترف للأدب بدور الادوار التسلية وازجاء أوقات الفراغ ، أو دور حامل رسالة الحكم والسلطان ورأى جمهوره العلماء الى الامة ، دون نظر الى هذه الامة ، كأنها جزء حي متماسك له قيمته وأهميته .

حين يتناسى الحكام ، سياسيا وثقافيا ، الشعب .. يتذكر الشعب نفسه ، ويحافظ على هذه النفس من خلال ابداعاته الرائعة ، والمليئة والعظيمة ، فلم يقف أمام الشعب شيء ، رغم وهم الحاكم أنه قد استطاع أن يبعد الشعب عن كل شيء ، هي سخريه المحكوم الواعى والمريد للحياة والتقدم ، من حاكمه المتخلف والمعادى للحياة .

فحب الحياة ، والرغبة في الاستمرار والبقاء هو الذى كان دافع المبدع الشعبي الى ابداعه .. كل السلطة وكل أصحاب الدين ، كانوا يسخفون الحياة له .. هو وحده الذى أحس أن الحياة جديرة بأن تعاش ، وأن الحياة جديرة بأن تبقى .. عبر استمرار معتقداته وأمثاله وحكمه وممارسته الحياتية .. وعبر استمرار ابداعاته الشعبية المتجددة ، والمليئة بأسقاطاته الفولكلورية من عصر الى عصر ، ومن بيئة الى بيئة ، حاملة عطر الوجود المتجدد والدائم والمستمر ..

وعلى طول عصور الظلام ، من ولايات العصر

وطبيعية ، تفنيه عن كتب الجغرافيا والتاريخ والمعلومات الطبيعية والبشرية ، ودون محاولة للتلقين والتعليم المتعدين .. انما هو تعليم وتلقين من خلال العمل الروائي تفتقده أرقى وسائلنا العلمية الآن .. وفي سيرة عنتره العيسى ، تتوالى المعلومات التعليمية حول الصحراء والحيوان ، والحياة الصحراوية بكل أبعادها المختلفة ، الى أن يأتى مشهد لا ليس في غرضه التعليمي الواضح ، حين يجمع المبدع الشعبي بين عنتره وبين شعراء المعلقات .. ان هو يعرض قصيدته لتكون واحدة من عيون الشعر المعلقة على أستار الكعبة باعتبارها من واجهات الأعمال الفنية المتعارف عليها في الجزيرة .. هنا يتعرض عنتره من كل شاعر سابق له من شعراء المعلقات لامتحان قاس ، يبدأ باستعراض المعلومات اللغوية ، والمعلومات الأدبية والمعلومات الاجتماعية ، الى أن يدخل في الارتجال الشعري ، ثم في المعركة الجسدية الفعلية التى يلعب فيها السيف والرمح نورا .. وينتصر عنتره على كل الشعراء ، ويعترف الجميع له بالتفوق ، فتعلق قصيدته على أستار الكعبة أسوة بقصائد هؤلاء الشعراء المحترمين له فكرا أو ثقافة ، أو فروسية وشجاعة .. ان هو قد أثبت بعد هذا الامتحان جدارته بأن يزا ملهم في مجمع الخالدين بأشعارهم المعلقة على أستار الكعبة ، وقد كتبت بماء الذهب . ولم يكن هدف المبدع الشعبي هنا أن يحاول مجرد اظهار بطولة بطله وتفوقه ، وانما كان هدفه الواضح هو ازجاء كل هذه المعلومات عن الحياة والتقاليد ، وكل هذه المعلومات اللغوية والمعرفية وكل هذه المعلومات الأدبية والشعرية ، الى متلقيه عن طريق غير مباشر ، ويحيث تدخل أعماقه من خلال الحدث والمغامرة والتحدى .

وستشهد الصورة التعليمية واضحة في قصة الجارية تود في ألف ليلة وليلة .. حيث يستعرض المبدع الشعبي من خلالها عدة معارف ومعلومات ، تبدأ بالغة وتتحوّل الى الفقه والفلسفة والتشريع .. ثم تمر بقضايا الفكر المثارة في هذا العصر مناقشة وتمحيصا واستيعابا .. والمتعة الروائية في حكاية

تهديدات رهيبية وقاسية ، علينا أن نلتفت اليها بشيء من الاحساس بالخطر ، وبالتالي الاحساس بالمسؤولية ..

وأحب أن أبدأ بالمنتوج المحلي لأنه عندى الأخطر والأهم .. فقد انبعثت دعاوى خطيرة جدا تدعو الى تثبيت الصفات الاقليمية والمحلية والضيقة ، بكل جزء أصبح له كيان في الوطن العربي باعتبار أن هذه الصفات صفات وطنية وتحقق لهذا الجزء أهمية وقيمة واستقلالية ، وتؤكد له شخصيته النامية والطموحة .. وعلى الرغم من صق المقولة الا أنها تحمل في داخلها عوامل هدم خطيرة للشخصية العربية ككل .. فنحن حين ندرس الخصائص المحلية لاقليم ، نرصدها ونسجلها كنقطة ذاتية لهذا الاقليم ، ولكننا نحاول أن نخرج من هذه الذاتية المحلية الضيقة الى ما يربطها بالذاتية العربية القومية العامة .. والى تحديد سمات مشتركة تترى المجموع الثقافي العربي ، وتشارك في تثبيت قيمها ومثلها ، كما تشارك في صنع صمودها وتحديثها لعوامل الاذابة الخارجية ..

واختلطت في اطار هذه الدعاوى ما هو عامي بما هو شعبي .. وأطلق لفظ (الشعبي) على المنتوج المكتوب بالعامة ، مما جنح بالمصطلح بعيدا عن معناه الحقيقي ، وأصبح محددا بانتاج طبقة اجتماعية وثقافية معينة .. هي بحكم وضعها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي لا تمثل القمة في هذا المجتمع ، بل ولا تمثل حتى الوجود الثقافي السائد للطبقة التي اصطلاحنا على تسميتها بالطبقة الوسطى .. وبهذا تم عزل الانتاج الشعبي عن الضمير العام السائد والقائم للمجتمع ككل ، ليصبح هذا الانتاج معزولا في جوفه عن التحكم في الوجود الثقافي السائد للوطن المحدود بهذه العامة ..

وأحب أن أزعم أن هناك محاولات مدروسة ومخططة قد تمت في مرحلة معينة من تاريخنا لاحتلال أعمال أدبية روائية محل السير الشعبية العربية التي كانت تظفر باهتمام المثقفين العرب والمسلمين ، وتستحوذ على وجداناتهم .. وعلى قنر

العباسي الثاني المؤنذ بانهايار مجد المد الاسلامي العربي الثقافي في كل أنحاء الوجود العربي الاسلامي ، الى عصور الممالك المستقلة التي عاشت حكم العقلية الوافدة على الدين الاسلامي ، وعلى الحضارة الإسلامية جميعا ، بما فيها عصور المماليك والدولة العثمانية .. التي عاشت في استانبول وماتت في بغداد ودمشق والقاهرة ومكة وصنعاء ولم تمثل لكل هذه الحواجز الا القلاع والحصون ، وعساكر السلطة وحياة الضرائب وشعار الدين المرفوع بون سند من فهم أو تطور أو استيعاب نكبي متطلع ..

هذه كانت حياة الأمة في فترة طويلة من عمرها ، وابتحت في أدبها الرسمي عن الأعمال التي عكست كل هذا ، وعبرت عنه .. وحاولت أن تعبر بوجودان الأمة كل سلبياته .. ولن تجد الا أعمالا متناثرة لا تمثل حقيقة المعاناة وعمقها ، وهي مع هذا غير جديرة بالفترة الزمنية الممتدة والطويلة التي مثلت عمر الحنة في وجود الانسان العربي .. وعلى هذا فالذي مثل وجدان الأمة في كل هذه الفترة ، وحفظ لها وحدتها ، وصانها من الناس والتمزق ، وحمل لها الامل المتجدد الدائم ، كان هذا الالب الذي نسميه بالادب الشعبي .

واليوم يتعرض هذا الادب الشعبي ، بل يتعرض الموروث الفولكلوري كله لهزات مخيفة ، تزلزل وجوده ، وتهده بالضياغ والاندثار . ففي عالم الغزو الاعلامي عن طريق الارسل الاذاعي ، ثم الارسل التلفزيوني المدعوم يابث عن طريق الأقمار الصناعية ، يتحول هذا العالم الى قرية صغيرة جدا .. موحدة الرؤية والتوجه ، وموحدة للعطاء الثقافي بالمعنى العام .. ومن هنا كانت الخطورة على الذاتية الثقافية للشعوب بعامة ، ولنا كشعوب عربية بوجه خاص ، فالتمط الحياتي والثقافي والفكري الذي يقدم من خلال هذه الأجهزة المحلية والعالية يعمل عمله الدائب على اكمال عملية الاذابة الثقافية للانسان العربي في اطار جديد مرسوم ومحدد ..

ونحن نعيش في اطار هذا الغزو المزروع في ظل

الثقافي بين أدياء عصر النهضة المهتمين بالشكل وجمالياته ، وبين هذا المصدر الثر المعطاء للعمل الأدبي صاحب العمق الانساني العربي الاصيل .

ولسنا ندري كيف غاب عن دارسى الأدب العربى فى مرحلة النهضة أن الشخصية العربية غابت عن النماذج التى يقدمونها للدارسين والشادين للمعرفة والأدب .. ونعنى بالشخصية العربية هنا ، الشخصية الشعبية الحية رغم التقسيمات والعصور ، والمغالطات اللغوية ، والعبث اللفظى ونعنى بها أيضا شخصية العمق الثقافى فى كل المحتوى الأدبى الذى قلم ، سواء شعرا أم نثرا .. وتتساءل كيف غاب عنهم جميعا ما يقدمونه للدارسين ليس عمق هم الأمة ، ليس قلبها النابض ، وليس حياتها وقضاياها ومشاكلها .. وإنما هو مجرد قشور على السطح لا تحفل بالنبض الحى الحقيقى لشعب حى ، عاش ويميش على العطاء الفنى والأدبى ، وسيظل يعيش على هذا العطاء الثرى ، مهما تعاونت على اخفائه قوى مستمرة وافدة أو متخلفة .

ثم جاءت بحكم النحت الاجتماعى والطبقى الطبقي ، الطبقة المتوسطة لتتحكم وتتسيد وتفرض قيمها وتطلعاتها ، ومثلها وأحلامها ، وهذه الطبقة ارتبطت بحكم نموها المجتمعى والثقافى بالمعنى الغربى ، والتطلع الى الغرب باعتباره هو نافذة التلقى الثقافى ، وهو منهل العلم الجديد ، والحضارة الجديدة ، والعطاء الفنى الجديد .. واتجاه هذه الطبقة الى التقريب جعلها تنظر الى عطاياها الشعبى نظرة استملاء ونظرة استنكار مما .. وجعلها تحس أن هذا العطاء الشعبى عبء ينبغي أن تتخلص منه ، ليخلص لها وجهها الحضارى الجديد المنتمى الى الغرب ، والسائر فى مداره اجتماعيا وثقافيا مما .. ومن هنا كان الانكار الكامل للموروث الشعبى الأدبى فى ظل كتاب هذه الطبقة التى نظرت الى الموروث الشعبى باعتباره منتوجا متخلقا يذيق التكر له ، والاشاحة عنه ، ثم انكاره انكارا تاما وقاطعا .

ما كانت الأعمال الشعبية تنمى وتربى وتوصل كانت هذه الأعمال الجديدة تشكك وتسطع كل القيم والمعانى ..

وأحب أن أزعّم أيضا أن هجمة الروايات الغربية المترجمة أو المعصرة ، فى مرحلة من تاريخنا المعاصر كانت تحاول أن تزيع الايطال الذين عاشوا فى ضمائر الناس كعنترة وأبى زيد ودياب وسيف وشيحه وعثمان بن الحيلى والظاهر وذات الهمة والزييق والدنف وأبى محمد البطال وعقبة شيخ الضلال ودليلة المحتالة ، وحمزه البهلوان وعمر الخطاف ، وكلهم أصحاب اسقاطات ومواقف سواء سلبية أو ايجابية ترتبط بمق التاريخ الشعبى العربى .. لتحل محلهم أبطال يتمتعون عند القراء بشعبية جارفة ، ولكنهم أبطال لا يحملون هموم الأمة ولا قضاياها ، كارسين لوبين وبيتريلود ، ووليم تل وروبين هود ، وكابتن مورجان ، وفانتوماس وروكامبول .. بل بالعكس كانت هذه النماذج الروائية تحمل فى تضاعفها ما يصرف المتلقى العربى عن عمقه التاريخى ، وينسيه أصوله فى دنيا البناء الانسانى ، والمعنى الانسانى ، ربما كانت تصرفه أيضا عن قيمة المتوارثة ، ومثله العليا التى عاشها فى عالمه الشعبى الخاص ..

ما أزعّم فى هذا المجال يحتاج الى تمحيص ويحث ، ولكنه مازال يطرح سؤالا يحتاج الى اجابة ، كيف كانت الشعبيات هى الزاد السائد فى عصر محمد عبده حين ذكرها فى مقدمته باعتبارها الأكثر انتشارا فى عصره ، ثم كيف اختفت وتوارت ، وفقدت أهميتها فى أقل من مائة عام .. ليس الامر أن طبقات اخرى ظهرت ، وأن اهتمامات ثقافية أخرى برزت وحسب ، وإنما الأمر أن هناك ، فعلا ثقافيا لعب دوره فى اختفائها وتواربها ، ثم فى عدم وصولها الى مجال الأدب ، ولا الى مجال اهتمامات أصحاب الأدب ومبدعيه ، الا فى عصور متأخرة عن هذه بزمان بكثير ، وكثير جدا ..

اذن هناك الجهل الاقليمى بمعنى العطاء الشعبى ، وهناك المخطط الثقافى لاحتلال أعمال أخرى محل الأعمال الشعبية ، ثم هناك الانفصال

الملتقى العام وقد تتعرض كلها الى هجمة تذوقية وعنيفة تغير من وجوده وعمقه وأصالته عن خضوعه الكامل للإذاعة كمصدر رئيسي للعطاء الغنائى والدرامى معا .. والواقع أن الكثير من الألحان المستعملة فى القصص الغنائى الشعبى المبدع ارتبطت بمقطوعات غنائية مشهورة وخاصة لام كلثوم .. ، وقد قمت بدراسة أغانى الكاسيت القصصية التى سادت فى فترة من الفترات ، وفرضت نفسها كمطاء شعبى على المقاهى البلدية والتساكيسات بل والاتوبيسات ، ولاحظت سيادة اللحن المحبوب والشائع فى أغنيات أم كلثوم وتحكمها فى إذاعة القصص لهذه الموجة من موجات الإبداع الشعبى .. وهذا يعكس خضوع الذوق الشعبى الى حد كبير للذوق الفنى العام السائد فى مرحلة تاريخية معينة .. فنحن ان رجعا الى مرحلة الأربعينيات والخمسينيات لاحظنا سيادة الموالم (المنولوج الكوميدي) على الذوق التذوقى العام نظرا لتسيّد القوة الشرائية والاستهلاكية لعمال (القرنص) ، وكلهم من أولاد البلد ، على ذوق الغناء والموسيقى والسينما العام أيضا .. ثم تسيّد ذوق أثرياء الحرب وهم جميعا من عمال القرنص السابقين .. وغمرت الروح الشعبية بهذا الزحف السوقى الذى يمتاز بالجهالة والغباء ، مع الوقاحة والاعتراّب الأجوف ..

وظهرت فى السينما المصرية شخصيات تجسد هذا النموذج السائد ، لتعرضه على الذوق العام شعبيا كان أم غير شعبى هذا فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى . نلاحظ في مطلع مرحلة الانفتاح ما ساد من أغنيات غزت الملاحى والبيت عن طريق الكاسيت ، وامتازت بمبثية الكلام وتفاهته ، ثم بالفرز الخليلجى للألحان بما فى ذلك سرعة الإيقاع ، وخاصة الضرب بالاكف .. وغلبة رقصة السيف والبكية على معظم موسيقاها ، وغرابة الصوت ، ويعده عن التطريب ، حتى بالمقاييس المتعارف عليها لجمال الصوت ..

فقد اختلت المقاييس وحلت مقاييس أخرى محلها .. وأصبح الصوت الرفيع الحاد ، أو الصوت

ومن هنا أغفل الأدب الشعبى اغفالا كاملا فى عصر النهضة الفنية والثقافية فى مصر وغير مصر وحلت محله محاولات لربط الأدب بمناخه اللغوية والبلاغية فى عطافات المخلوطى والرافعى والزيات وغيرهم ممن جعلوا منظورهم الى الأدب ينصرف الى الشكل كل الانصراف ، وتصورا أن العرب وموروثهم كله لا يعرف الا هذا النوع من الزخرف اللفظى والقولى الكاذب ، واعتباره هو الأدب .. ومن هنا كانت محاولة البارودى الشعرية القفز على هذا المتداول الساقط من دنيا البلاغة والأدب الى الارتباط بالشريف الموروث من القول اللامع والناصح ، ووضع البارودى مبره التاريخى متجها نحو أدبى أبى تمام والمختبى والمعري .. فى اغفال تام لعطاء الشعب وقيمه فى عصره ، رغم أنه كان أديب السيف والقلم الذى يعرف نبض عصره وتلاه شوقى ينقل شريف القول على غرار أهل السلف ، دون ارتباط بقول (السلفة) من أهله وعشيرته ، وهم من حاول أن يقدم اليهم عطاء الفنى بالعامية ولكنه ظل فى عطائه العامى يعيش فى عالمه الذاتى وعالمه الخاص ، ودون التفات الى عطاء العامة الدرامى أو الروائى الزخم والمعطاء .

والثقت أبناء العصر الذى تلاه الى هذا الزيف ، فجهدوا فى إعادة النظر الى كل المسلمات وكل القيم التى أصبحت راسخة عند من سبقوهم والتى اعتبرها الأبناء الجدل لهذا العصر مشكوكا فى أمرها وتحتاج الى مراجعات . ومن خلال وجهة نظر أخرى تحترمه وتسلكه فى عداد التراث الأدبى شعبيا كان أو غير شعبى . والثقت الدارسون الى أهمية جمع المتداول من الفن الشعبى بعامه ، والأدب الشعبى على وجه الخصوص .. فمازالت سيرة الهلالية تتداول كنص شغافى معرض للتعديل والتغيير من راوى الى راوومن مكان الى مكان .. ومازالت هناك مجموعة من القصص الشعبى الغنائى تروى فى الموالم والأسواق ويتداولها الرواة الشعبيون فيما بينهم ، وتتعرض لما يتعرض له النص الفولكلورى من تغير وحذف وتراكب فولكلورى ، قد يهده سيادة الاعلام ، وسيادة ألحان لجان الإذاعة وتغير ذوق

الموجود والمثل بنفسه على الحياة نفسها .. وهو بهذا لا رسالة له إلا مجرد شغل الوجود الشعبي بما هو قائم وبما هو متغير، وبما هو مسيرة عامة ، متأثرة تماما بحملة الاعلام القائمة ، وخاضعة تماما لقوى الضغط الاعلامي العالمي .. وهو بكل هذا أداء محلي لمعطيات ثقافية وفنية مفروضة ، تتلمس الأصداء في المعاناة العامة ، وتحاول أن تكون انعكاسا لها ، دون أن تدخل في دائرة المعاناة الابداعية الذاتية الصادقة والواعية معا .. أنها بهذا تترك للأداء الأفراد الميدان كاملا ، ويختفي التعبير الجمعي ليرتك نور التعبير أو تزييف التعبير عن المجموع للأفراد الذين يتصدون لهذه المهمة بدافع من رغبة داخلية في أداء المهمة ، أو في ركوب هذه المهمة لبلوغ أهداف نفعية خاصة ، وانتاجهم بعد هذا كله أدب شخصي ، لا جمعي .. وأدب رسمي لا أدب شعبي ..

فهو معنى هذا أن الأدب الشعبي فقد مبرر وجوده ؟ أو معناه أن الأدب الشعبي فقد مكونات وجوده ؟ بالنسبة للسؤال الأول فالاجابة عليه ان مبررات وجود الأدب الشعبي قائمة ومستمرة ولا تتوقف أبدا بجزر الأدب الرسمي الى الساحة ، واحتلال الأفراد المعبرين بالكلمة .. في كل مجالات القول الواصلة للجماهير عن طريق الاذاعة والتلفزيون — بالذات ، ثم عن طريق الصحافة ..

فما زال الضمير الشعبي يحس أن هذه الوسائل وكتابتها ليسو هم أصحاب القول المعبّر والحقيقي ، عن معاناة الشعب وآماله وآلامه وخاصة في عصور طغيان الحكم الشمولي ، وأحكامه لقبضته على فكر الأمة وثقافتها ورصد وسائل الاعلام المملوكة له لتطويعها وتطويعها وفق أهدافه وأغراضه .. من هنا يتفجر التعبير الشعبي متمثلا في النكتة والمثل والموال ، وربما يتمثل أيضا في الحكاية الشعبية والموال الشعبي .. ولكنه لا يستطيع أن يجاوز كل هذا الى خلق سيرة شعبية جديدة .. فهذا عمل ضخم وكبير .. لم يعد المبدع الشعبي قادرا على مواجهته ، وهو مسحوب الى التعبير اليومي عن طريق وسائل الاعلام التي تستغرقه وتغرقه في آن واحد في عالمها

الأجش الخشن ، أو الصوت المخنث الناعم ، هو الصوت المفضل والمختار وهي كلها أنواق بدوية مرتبطة بانحصار مهنة الغناء في الصبية أو اليافعين أو المختلئين في المجتمع البدوي المطلق ، ثم انتقل الوضع الفني كله مع تطور المجتمع الجديد نحو الغربة في بلاد الغربة ونحو الحنين الى العودة الى مقر العود ، وظهرت أغنيات الحنين بموسيقاها الحزينة وأدائها الممتد المرتجف المهزوم . ولكنها موجه لم تستمر كثيرا ، قامت على تجارة الكاسيت المتجهة الى المغترين والعائدين ، وليس غيرهم .. وتركت هذه الموجة مكانها لموجة جديدة مكتسحة هذه الايام .. وهي الموجة التي سميت بالشبابية .. وسنلاحظ أن هذه الموجة لم تنشأ من فراغ وإنما قامت أساسا على ارتباط وثيق بما سبقها من موجات ، مع تفريدها باللحن السريع الراقص وتأثيرها تأثيرا مباشرا بأغنيات الديسكو الواسعة الانتشار بين الشباب .. والغريب أنها تجمع بين النعومة الرومانسية ، وبين الاندفاع الصخابة الراقصة .. ويصبح فيها الكلام لا قيمة له ، الا بما هو وسيلة الى مواكبة اللحن الراقص ، الصاخب حيناً ، والرومانسي حيناً .. والموقع في كل حين .. فكأننا الى حد كبير .. لم نقادر لحن العيث ، ولا اللحن الوارد من الخليج ، ولا لحن الديسكو الذي يفرض وجوده ، وأنغامه فرضا ..

ومن هنا كان التعبير الدائم مثار تهديد مستمر للوجدان الشعبي في عطائه ، وفي تعبيره معا .. والوجدان الشعبي هنا .. أي في حكاية الأغنية ، مجرد وجدان مستهلك ، مستمتع ، بلا رؤية هائفة لواقع معاش يزد تغبيره ، ويراد أيضا تغيير قوانينه ولا رؤية هائفة أيضا لمستقبل يزد بناؤه ، وأرساء قواعده على أسس واضحة وبيّنة ..

الغزو الحضاري الدائم ، والغزو التمايزي المستمر ، يغطي على كل ثورة تأمل ، وعلى كل معنى تزييت لأحلام الغد وأمانيه .. ومعنى هذا أن وظيفة الأدب الشعبي الحقيقية قد توقفت .. وأصبح النتاج الشعبي الثقافي مجرد صدى لانعكاسات مجتمعية وحضارية آنية . صدى للصوت المعلن

العصرى ، ليعزز الوجود الشعبى الراسخ الدائم والمستمر .

أيا كان الأمر فإن التعبير الذاتى عن الخصوصية الذاتية فى خلقهم مقيم .. وإن كان أصحاب هذا النداء لا يعنون أى شىء مما قلنا ، فهم حريصون على بقاء الصناعات الحرفية التقليدية المحلية ، الممارسات المحلية والشعبية الضيقة ، لتكون مظهرا يسعد به الدارسون للأنثروبولوجيا ، كما يسعد به سياح الغرب العظماء أبناء العالم السيد والسعيد ، فى زيارتهم لأبناء الشعوب المتخلفة التى ما زالت تحتفظ ببقايا بدائية غريبة تزيدهم احساسا بتطورهم ، وتزيدهم احساسا بالتوقف والسيادة .

ولا ينقلون من عطاءاتنا الشعبية إلا ما هو هذا ، ما هو أبرز لتخلطنا وتقدمهم .. ولا ينقلون من أدبنا إلا ما هو هذا ، ما هو تعبى عن انطوائنا على أنفسنا ، واطهارا لمدى تجاوزهم لهذه المراحل المتخلفة انسانيا وحضاريا .

ومع هذا فادبنا الشعبى هو أصالتنا التى تقاوم كل هذه الهجمة البربرية المتخلفة وهو وقاؤنا حين تنضم حول عطاءاته المميزه لوجودنا الحضارى الأصيل الذى أعطى ويعطى ، ويظل يعطى .. مادامنا نعرف له قدره ومكانته ، ونعرف وسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أبناء العصر . والحديث فى هذا المجال ما يفلق مجالا حتى يفتح مجالات .. وما أكثر الشوق أن يستمر الحديث ، حتى نرى مسرب نور نهتدى به ونوجه إليه ، فالكون حولنا أظلم ، واشتدت ظلمته ، حتى لنبحث فى غمار الدراسة والإبداع عن مسرب نور ، أو عن ظل مهتز من مشكاة فى زجاجة الحقيقة .

ومن هنا كان مبرر وجود التعبير الشعبى قائما ومستمرًا وكانت المعادلة الصعبة التى تواجهه ، فهو إما أن يبرز نفسه من خلال المنشور من الأعمال ذات الطابع الفردى ، أو يتقدم كاتب فرد ليعيد ترتيب الأوراق ، فيقدم عمق تجربة شعبه من خلال تجربته الفنية الشعبية السابقة ، أو يقدم عمق تجربة شعبه من خلال اسقاطات معاصرة على الموروث الباقى من أعمال شعبية متوارثة فيكون الراوى الشعبى الجديد لهذه الأعمال ، يحملها ثقل هموم العصر ، واحتفظا فى نفس الوقت بزخم العطاء الشعبى الممتد العريض .

أما الاجابة على السؤال الثانى فمحيرة ، فمكونات الأدب الشعبى كامنة فى أعماق الشعب نفسه .. وهى تتفجر مدله بنفسها حيناً ، وهى تختفى بعيدا عن الأضواء وعسف السلطة ، واضطهاد أصحاب الأدب الرسمى أحيانا كثيرة ... وهى تقاوم من عدائها باسم الحضارة والتقدم مرة ، وباسم ارتفاع القيمة الأدبية والوعى التعبيرى ، عدة مرات .. ولكنها آخر الأمر مقاومة عبثية-تريد لروح الشعب أن يموت ، وتريد أن تحل فى وجدانه ووعيه مجموعة من القيم والأبطال لا علاقة لهم بموروثه الشعبى القديم ، وبقيمه وكياناته عبر التاريخ . فرغم وجود المكونات الأساسية عند المبدع الشعبى ، إلا أنه لا يستطيع أن يصوغ إبداعه بحيث يلائم العصر أو يساير تطور معنى الأدب عنده .. إلا أنه ينهض الى التحدى ويتصدى له .. وفى أعماق الكبت الاعلامى المحلى والعالمى تتولد الكلمة وتصاغ ، وتبرز عملا شعبيا يتسلل خلال أدوات العصر ومواصفات العصر ، وتصنيفات الفن

قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية

الانجازات والمعوقات

عبد الغفار عوده

يضمطلع قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية بمسؤولية تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها انطلاقاً من فلسفة القطاع وتحقيقاً لأهدافه ..

وبهذا الصدد شهد عام ١٩٩٢ بداية التطوير الفعلى للاداء الفنى والإدارى بالقطاع وفقاً لخطة عمل كمية ونوعية وزمنية وضعت في اعتبارها تجاوز الظروف التى كان يمر بها ..

وإن كانت المشكلة الأساسية في القطاع هي تضخم العمالة واستنزافها لميزانية القطاع التى لا تزيد عن ٨ مليون جنيه ، حيث أن المرتبات تصل إلى ٥ مليون بينما مخصص للإنتاج ٢ مليون ومخصص للباب الثالث الإستثمارى (مبانى سكنية وأجهزة ... الخ .. » مليون جنيه ..

وقد بدأت خطة التطوير للقطاع على الوجه التالى :

(١) صدور القرار الوزارى رقم ٢٣٨ فى ١٥ / ١١ / ٩١ بندب الفنان القدير عبد الغفار عوده رئيساً للقطاع ..

(٢) صدور القرارات الوزارية بتعيين قيادات جديدة ومشرفين فنيين لجميع فرق القطاع ، وكذلك قرار انشاء مكتب فنى لكل فرقة تحقيقاً لديمقراطية الإدارة وجماعية القرار - خاصة وأن معظم القيادات التى كانت تتولى مسؤولية العمل لم تكن على المستوى الذى يرقى لذلك ..

(٣) كانت دقة العمل بالقطاع تسير ارتجالاً فى ظل عدم وجود لوائح مالية وإدارية ، بالإضافة إلى الافتقار إلى اللوائح الداخلية للفرق ، وأنعدام الضوابط والمعايير

التي تسهم في تسير ردة العمل ، ولمواجهة ذلك فقد تم بالفعل وضع بعض اللوائح المالية وفي مقدمتها لائحة (فئات التعامل مع الفنانين) من ناحية الأجور والتعاقد ، وذلك كإجراء عاجل ، إلا أنه يظل إجراء قصاصا بالنظر إلى الحاجة الماسة إلى لوائح مالية وإدارية كاملة . وبالفعل ، فقد تم الاتصال بالجهات المعنية كالجهاز المركزي للتنظيم والإدارة ، ووزارة المالية ، وفقر إقرار هذه اللوائح من مجلس الإدارة بعد عرضها عليه قريبا سيتم اتخاذ إجراءات اعتمادها والعمل بها بعيدا عن تعقيدات اللوائح الحكومية ..

وعلى سبيل المثال : —

أ — القانون رقم ٩ لسنة ١٩٨٣ الخاص بالمناقصات والمزايدات يشترط إجراء ممارسة مع المؤلفين والفنانين لشراء مصنفاتهم الفنية ، أو التعاقد معهم للعمل الفني تمثيلا وأخرجا وتصميما ... إلخ !! ، كما يشترط موافقة الخدمات الحكومية على التعاقد مع هؤلاء المؤلفين والفنانين . وقد تم ويتم هذا الاستيفاء شكليا وبشكل صوري وضاعت كل محاولاتنا سدى لا فهم من يهيمه الأمر أن النشاط الفني مختلف بطبيعته عن الأغراض التي وضع لها قانون المناقصات والمزايدات !! عن متطلبات العمل الفني واحتياجاته المتنوعة المتغيرة التي تتطلب سرعة الشراء أولا ، وبالطريق المباشر ثانيا ، فإذا ما تم استخدام هذه الإجراءات العاجلة وضع المسئولون بالقطاع في مواجهة المناقصات وتحت المسائلة من الأجهزة المعنية كوزارة المالية وجهاز المحاسبات ، هذا بالإضافة إلى بعض الاشتراطات اللامنتطقية التي تقضى مثلا بعمل إذن إضافة لبوكيه اللورد ، وحتمية تشكيل لجنة للفحص والقبول وتحرير شهادة إدارية ... إلخ ... كما يعانى القطاع في ظل القانون المذكور من ضآلة وقصور الحدود القصوى لسلطات الاعتماد ، وذلك بالمقارنة بالزيادة المطردة والهائلة في الأسعار والتكاليف الباهظة للخدمات فالمسموح بشرائه عام ٨٣ بـ ١٥٠ جنيه لا يمكن أن تكون هذه حدوده القصوى بعد عشر سنوات عام ١٩٩٣ !!

ب — يتم التعامل مع الفنانين العاملين بالقطاع وفقا للائحة الفنانين طبقا للقانون ٤٧ لسنة ١٩٧٨ ، أى أنهم يخضعون لكل ما يخضع له العاملون بالدولة كالأقدميات المطلقة ، وأصبح الفنان الذى يستحق درجة فنان قدير (مدير عام) طبقا للأقدمية الواردة باللائحة المشار إليها هو الذى أصبح لا يقدم شيئا نظرا لظروفه الصحية والنفسية وكبر سنه ، بينما الذى لا تتاح له فرصة الترقى بسبب حداته هو القادر على العطاء .. أما الراقص ولاعب السيرك القومى فإن عطاءه يتوقف عند سنة مبكرة تصل بالكاد للأربعين ، وهى أقل كثيرا من سن الاحالة للمعاش طبقا للائحة القانون العام وهى سن ٦٠ سنة ، الأمر الذى يتمخض عنه وبالضرورة عمالة زائدة وبطالة مقبنة فضلا عن العبء المالى والمعنوى الذى يقف حائلا دون تقديم الخدمة الفنية المرجوة ..

وعليه .. فإعداد كادر حقيقي للفنانين هو الحل الأمثل لذلك — يكون قادرا على وضعهم في الفئات الفنية اللائقة ، ومنحهم العائد المادى الذى يتناسب مع المتغيرات الاقتصادية واحتياجات ومتطلبات الفنان بالإضافة إلى إقرار الخروج المبكر للمعاشر للاعب السيرك والراقص ..

(٤) ان ندرة دور العرض تأتى في مقدمة المشكلات التى تواجه القطاع ، والمعروف أن معظم فرق القطاع تقوم بتقديم عروضها على مسرح واحد بالتناوب هو مسرح البالون ، ويقدم السيرك عروضه بشكل دائم على مقره بالعجوزة ، بالإضافة لمسرح محمد عبد الوهاب الصيفى بالاسكندرية ، وفى مواجهة هذه المشكلة كان لابد من البدء فى التوسع فى إقامة دور العرض ..

وقد استطاع القطاع أن يتوصل إلى تخصيص ٥٠٠٠ متر مربع فى مصيف جمصة ، وتم وضع التصميمات وإقامة المبنى . ويضم « السيرك (١٠٠٠ كرسى) كما يضم مسرحا مكشوفاً (٨٥٠ كرسى) وقد تم العمل بالموقع فى يوليو ٩٢ ، وسيتم افتتاحه رسمياً أول يوليو ٩٣ . كما استطاع القطاع تخصيص ٨٥٠٠ متر مربع فى مدينة ١٥ مايو أقيمت عليها التجهيزات الأولية ، وقدمنا خلال الموسم الشتوى عروضاً للسيرك بنجاح كبير . وبالنسبة لسيرك العجوزة فقد تمت أول مرحلة لتطويره فى المدخل والواجهة والممرات والمجزر ... إلخ .. ويتطلب التطوير ضرورة استكمال المرحلة الثانية والثالثة من تطوير الملابس والأجهزة وباقى الجبانى . أما تطوير ألعاب السيرك نفسه فقد وضعت خطة لا استقبال خبراء من كوريا الديمقراطية والصين لتطوير الألعاب الموجودة واستحداث ألعاب أخرى وإنشاء مدرسة للسيرك القومى ..

.. أما مسرح محمد عبد الوهاب بالاسكندرية ، وله موقف يتصف بالخصوصية التى تولدت من وجود منظمة الصحة العالمية بجواره ، فقد شكلت لجنة بقرار وزارى لدراسة الموضوع ، وقد انتهى الرأى إلى أن تقوم المنظمة ببناء المسرح على أحدث طراز وعلى كامل مساحة الأرض ، مقابل أن يكون للمنظمة حق استغلال الدور الثانى فقط .. ولن يتم ذلك فى هذا الموسم الصيفى ..

(٥) ان خريطة الهيكل التنظيمى للبيت لم تراعى الاحتياجات الفعلية ، بل تم تسكين القوى العاملة الموجودة على خريطة تم تفصيلها لتلبية حاجات أفراد بذواتهم بصرف النظر عن مصلحة العمل . وقد تم وضع هيكل تنظيمى جديد وسيعرض على مجلس الادارة قريباً تمهيداً لارساله للجهاز المركزى رفق بطاقتات وصف حقيقية ..

(٦) ان الفرق الفنية التى كانت موجودة لم تكن قادرة على الوفاء باحتياجات القطاع وتحقيق فلسفته .. لذا فقد تم اعطاء فرقة أنغام الشباب استقلالاً مالياً وإدارياً وفنياً بعد أن كانت جزءاً من الفرقة الغنائية والاستعراضية ، كما تم استحداث ٣ فرق جديدة ليست ازواجاً أو تكراراً لفرق أخرى قائمة ، لأن نقطة انطلاق هذه الفرق تركز أساساً على فلسفة قطاع الفنون الشعبية الاستعراضية فضلاً عن أن قاهرة ال ١٢ مليون نسمة فى حاجة ماسة إلى تعدد الفرق .. والفرق الثلاث هى :

• فرقة (مسرح تحت ١٨) من أجل نمو نفسى واجتماعى لأطفال مصر وقدمت باكورة انتاجها بالفعل عرض (شطورة) الذى حقق نجاحاً فاق كل التوقعات حيث كان يقدم صباح كل يوم على مسرح البالون .

• والفرقة الثانية هى :

فرقة (مسرح الغد) للعروض التجريبية بعيداً عن النقل والتقليد ومن خلال رسالة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .

✳ أما أحدث الفرق الثلاث فهي :

الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، ويقوم الأستاذ سليمان جميل بالإشراف عليها والمنتظر أن تقدم باكورة إنتاجها قريبا .. وهكذا تضاعفت فرق القطاع من ٤ فرق إلى ثمانى فرق خلال عام واحد ..

(٧) أن كل ما سبقت الإشارة إليه من عمليات التطوير والانشاء كان حتما أن يواكبها بل ويسبقها تطوير الفرق نفسها وبهذا الصدد فقد تم ما يلي :

أ — الفرقة القومية للفنون الشعبية :

تم الاتفاق على تقديم برنامج جديد تماما في كل عناصره ويرجع الفضل في ذلك إلى الأستاذ سامى يونس الذى يضطلع بععبء الاعداد والتجهيز من جميع النواحي . وقد أسند التصميم لمصممين قدامى وجدد إلى جانب اختيار واعداد مدربين للفرقة ولمدرستها فضلا عن الحاق عناصر جديدة ، كما افتتح وزير الثقافة صالة جديدة لتدريبات الفرقة ، كل ذلك تمهيدا لتقديم برنامج جديد من ١٤ رقصة من التراث المصرى والعربى وذلك في ١٩٩٣ / ٧ / ١ ..

ب — فرقة رضا للفنون الشعبية :

كان أهم ما تم الوصول إليه حتى يتحقق التطوير المنشود للفرقة العريقة هو رفض سياسة التعامل مع الفرقة على أنها فرقة قطاع خاص ، فهي بكل المقاييس فرقة من فرق الدولة من الألف إلى الياء ، ويعد أجازة السيدة / فريدة فهمى لمدة عام وسفرها ، أصبح للفرقة مكتب فنى يمارس دوره ، ومجموعة من المصممين الجدد من أبنائها ، وتم ضم عناصر جديدة (٥٣ عضوا) للفرقة وللمدرسة ، وسيخضع الجميع لمنهج تثقيفى وتدريبى تم وضعه بمعرفة الأستاذ الدكتور / صلاح الراوى وبمعاونة مدير عام الفرقة والمشرفين الفنيين . كما تم تدعيم الأوركسترا بـ ١٥ عضوا ، وبالتالي تم استكمال جميع العناصر اللازمة لتقديم برنامج جديد ..

✳ وقد تقدم قطاع الفنون الشعبية للسيد وزير الثقافة بدراسة لاقامة مهرجان القاهرة الدولى الاول للفنون الشعبية ، بحيث يكون عام ١٩٩٣ عربيا وعام ٩٤ أفريقيا وعام ٩٥ عالميا ..

(٨) بالنسبة للسيرك القومى فان مقره بالعجوزة كان يتم تاجيره بكل مشتملاته للقطاع الخاص ، رغم أنه كان يحقق قبل التاجر ويعدو أضعاف ما يتم مقابل تاجيره طوال ثلاث سنوات . وكان القرار الحاسم هو العدول عن التاجر نهائيا ، وتم التعاقد بأسلوب الانتاج المشترك مع القطاع الخاص مجانى السيرك الثابتة وهو أسلوب يضمن للقطاع عائدا صافيا ، بالإضافة إلى تشغيل الطاقات إلى جانب الاحتكاك بالفنانين الأجانب ..

(٩) كان لابد من اتخاذ اجراءات لتطوير مراحل تنفيذ العمل الفني ، وفي هذا السبيل تم انشاء ورشة مركزية للديكور وورشة مركزية للأزياء ..

(١٠) تم اقرار مبدأ تسجيل وتصوير أعمال القطاع على شرائط فيديو كاسيت وتسويقها بمعرفة القطاع ، ومن المتوقع أن تدر عائدا لا بأس به فضلا عما يتيحها هذا النظام من انتشار العمل الفني والمحافظة على الريبورتوار وتوثيقه ..

(١١) تم تأسيس استديو للتسجيلات الصوتية بالجهود الذاتية ، والقطاع مع الهندسة الاحادية يقوم بتنفيذ اجراءات العزل الصوتي على أحدث المستويات الفنية وبالتالي سيتم تسجيل كافة أعمال القطاع بالاستديو التابع له ، بالإضافة إلى طبع شرائط كاسيت لكافة أعماله ..

(١٢) تم انشاء ادارة للتسويق وتعمل وفقا للائحة حوافز مجزية لأول مرة ..

(١٣) في مواجهة ضالة مكافآت الانتاج التي يتم صرفها في المواسم الصيفية وفي ظل ارتفاع الاسعار وافق مجلس ادارة القطاع ووافق وزير الثقافة على رفع هذه الفئات بمبلغ ٥ ج لكل فئة ، كذلك رفع نسبة الحوافز في التدريبات حتى ١٥٠ ٪ بدلا من ١٠٠ ٪ وفي العروض حتى ٣٠٠ ٪ بدلا من ٢٠٠ ٪ حتى تتوافق أجور الفنانين مع متطلبات المهنة والمتغيرات الاقتصادية ..

(١٤) استكمال الهياكل التنظيمية للفرق الفنية وتدعيمها بالمعاملة الفنية وهو ما يمثل في نفس الوقت حلا لمشكلة الفنانين الذين ظلوا يتعاملون بنظام الاجر نظير عمل لأكثر من عشر سنوات حيث تم في مارس ١٩٩٢ :

• تعيين ١٥٣ فنانا بمختلف المجموعات الفنية (راقصين .. موسيقيين .. لاعبين ..)

• تعيين ١٢٦ من الفنانين الاداريين في مختلف المجموعات النوعية تدعيما للجهاز الفني والاداري للبيت ..

• تمت ترقية ٥٢ فنانا بمختلف النوعيات و ٥٣ اداريا بمختلف التخصصات .

• وبالنسبة لعام ١٩٩٣ فقد تمت ترقية عدد ٥٧ فنانا و ٢٤ اداريا كما تم تعيين ١١ اداريا ..

(١٥) بالنسبة لاسعار التذاكر فانها لم ترفع لضرورة الأخذ في الاعتبار وبصفة جدية الغالبية العظمى من محدودى الدخل وحتم في الثقافة والترفيه مقابل تذكرة تكون في متناول اليد علما بأن القطاع يتعامل مع فئات ٣ ج ، ٥ ج ، ١٠ ج ، بل انه استحدث فئتين جديدتين هما ١ ج ، ٢ ج ..

.. ويمكن اجمالى انجازات العام المالى ٩١ / ٩٢ مقارنا بالعام السابق له على الوجه التالى :

السنة	عدد الحفلات	أجمالي الإيرادات	صافي الإيرادات	عدد الرواد
نشاط ٩٢/٩١	٧٤٤	٧٦٤١٢٣	٥٥٤٧٩٦	٣٢٦٥٠٤
نشاط ٩١/٩٠	٧٠٥	٨٠٦٩٦٧	٥٤٧٩٤٦	٢١٨٨٤٦
التغير النسبة	٣٩ +	٤٢٨٤٤ -	٦٨٥٠ +	١٠٧٦٥٨ +
المئوية	٥٥ +	٥٣ -	١٢ +	٤٩ +

.. ويمكن اجمالي انجازات التسعة شهور من ١/٧/٩٢ حتى ٣٠/٣/٩٣ مقارنا بنفس المدة في العام الماضي على الوجه التالي :

المدة	عدد الحفلات	اجمالي الايراد بالجنيه	صافي الايراد بالجنيه	
من ١٩٩١/٧/١ حتى ٩٢/٢/٢٩	٥١٧	٥٣٨٣٨٨	٣٨٤٨٠٩	٢٠٩٠٥٥
من ١٩٩٢/٧/١ حتى ٩٣/٢/٢٨	٩٠٠	٦٤٥٨٤٧	٤٣٦٤٥٤	٣٦٦٧٥٨
التغير النسبة	٣٨٣ +	١٠٧٤٥٩ +	٥١٦٤٥ +	١٥٧٧٥٣ +
المئوية	٧٤ +	٢٠ +	١٣ +	٧٥ +
للتغير				

.. أما خطة النشاط الفني خلال المرحلة المقبلة بما فيها الموسم الصيفي ٩٣ :

١ — الفرقة القومية للفنون الشعبية :

- * استمرار الاعداد والتجهيز للبرنامج الجديد (برنامج كامل ١٤ رقصة) .
- * المشاركة في المهرجانات القومية والعالمية في خط موازى مع اعداد البرنامج الجديد .
- * بدء عرض البرنامج الجديد في ١/٧/٩٣ مع بداية الموسم الصيفي .

٢ — فرقة أنغام الشباب :

تستعد لتقديم :

- (١) الكوميديا الغنائية الاستعراضية (رصاصه في الكلب لولو ..) .
- (٢) العرض الاستعراضى (أحلى وأحدث رقصات في العالم) ..

٣ — الفرقة الغنائية والاستعراضية :

تستعد لتقديم :
المسرحية الغنائية الاستعراضية : (الرُثائين)

٤ — فرقة رضا للفنون الشعبية :

- * المشاركة في المهرجانات القومية والعالمية ببرنامج مكثف من الريريتوار .
- * تم استكمال تطوير الفرقة من خلال المدرسة (باختيار الدارسين واعدادهم بمنهج علمي وفني) وكذلك اختيار أعضاء جدد للفرقة الأم وتطوير الأوركسترا .
- * الاعداد والتجهيز لبرنامج جديد بعد أن تم الاستقرار على المصممين الجدد بموافقة المكتب الفني للفرقة .

٥ — السيرك القومي :

- (١) استمرار عروض السيرك في حفلات مسائية ودون توقف بالعجوزة .
- (٢) بداية الموسم الصيفي من ١ / ٧ / ١٩٩٣ .. بجمصة .
- (٣) برنامج مشترك مع سيرك أبطال العالم .. اسكندرية . (السيرك الروسي) .
- (٤) برنامج مشترك مع عالم السيرك (السيرك البلغاري) برأس البر .

٦ — فرقة (مسرح الغد) :

- (١) قدمت باكورة أعمالها العرض التجريبي (ليش يا عليش) على مسرح البالون لمدة ٣٠ ليلة عرض ، اعتباراً من الخميس ٧ / ٢ / ٩٣ (وتم تصوير العرض لتلفزيونيا) ..
- (٢) يتم حالياً الاعداد للعرض التجريبي الثاني (فاوست الجديد) ..

٧ — فرقة (مسرح تحت ١٨) :

- (١) قدمت باكورة أعمالها عرض (شطورة) على مسرح البالون في حفلات صباحية (الساعة ١١ صباحاً) لمدة ٦٥ ليلة عرض اعتباراً من الأحد ٣١ / ١ / ٩٣ (وتم تصويرها لتلفزيونيا خلال تلك المدة) ..
- (٢) تعد حالياً أربعة عروض جديدة حتى بداية الموسم الصيفي (فيروز شاه - عفوا يا أبي - السلام - قميص السعادة) .

.....

خطة النشاط خارج مصر :

في إطار التبادل الثقافي تقوم كل من الفرقة القومية وفرقة رضا برحلات فنية خلال المدة من ابريل وحتى نهاية عام ١٩٩٣ إلى البلاد الموضحة وفقاً للجدول الزمني التالي :

الفرقة القومية للفنون الشعبية :

- (١) تسافر إلى كوريا الديمقراطية ، في حدود ١٢ فردا ، وذلك في المدة من ٥ / ٤ إلى ٢٠ / ٤ / ١٩٩٣ ..
- (٢) تسافر إلى الصين ، في حدود ٣٤ فردا ، وذلك خلال المدة من ٢٥ / ٥ — ٦ / ٦ / ١٩٩٣ ..
- (٣) تسافر إلى المكسيك ، في حدود ١٥ فردا ، وذلك في المدة من ٨ / ١٠ إلى ٢٣ / ١٠ / ١٩٩٣ ..
- (٤) تسافر إلى كوريا الجنوبية ، في حدود ٢٩ فردا ، وذلك في المدة من ٢٣ / ١٠ إلى ٢ / ١١ / ١٩٩٣ .

فرقة رضا للفنون الشعبية :

- (١) تسافر إلى قطر ، في حدود ٦٩ فردا ، في المدة من ٤ / ٤ إلى ١١ / ٤ / ١٩٩٣ ..
- (٢) تسافر إلى أندريجان ، في حدود ١٥ فردا ، وذلك في النصف الأول من شهر مايو ١٩٩٣ ..
- (٣) تسافر إلى بولندا ، في حدود ١٥ فردا ، وذلك خلال شهرى مايو ويوليو ١٩٩٣ ..
- ويعد ..
- رغم كل المعوقات المالية والادارية فاننا نأمل أن نحقق اليوم وغدا بمشيئة الله — الكثير من الانجازات الحقيقية بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية ..
- ... والله من وراء القصد ...



ظواهر العامية في المثل الشعبي

«دراسة لغوية»

د. إبراهيم أحمد شعلان

هذا البحث يتناول الكلمات العامية في المثل الشعبي ، ويحاول لقاء الضوء على الظواهر التي بانّت عليها الكلمات الملحونة - بلغة القدماء - أو الكلمات المتطورة - بلغة المحدثين - تلك التي تظهر في المثل الشعبي . وقد يرى أحدهم أن العامية في المثل لا تعدو أسطورة منسوجة أما بقصد أو بغير قصد ، وقد يرى آخر أنه ليس هناك مشكلة لغوية تتعلق بوجود مثل هذه الكلمات ، وأن وجب الاهتمام بدراسة الظواهر أو التغيرات الطارئة على اللغة بين الحين والآخر . وهدف البحث من هذا أن يعرض أشكال العامية في المثل ويرصد الاصيل والدخيل من الالفاظ أو الظواهر في الكلمة كما ارتضاها اللسان العامي .

أما المادة التي كانت محور هذه الدراسة فهي ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية وهي :

- ١ - الأمثال العامية : لأحمد تيمور ويحتوى على ثلاثة آلاف ومائة وثمانية وثمانين مثلاً ..
 - ٢ - حقائق الأمثال العامية : لفايقه حسين راغب - ويحتوى على ألفين وأربعمائة وواحد وتسعين مثلاً .
 - ٣ - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية / دار المعارف ١٩٩٢ .
- وقد تم تسجيل كل الكلمات العامية في هذه المجموعات ومنها تتكون مادة البحث .
- وهذه المجموعات السابقة تعبر عن اتجاهين أساسيين :
- * - أحدهما : اتجاه مدنى أو شعبى قاهرى ويتمثل في مجموعتى تيمور وفايقه حسين . ويبدو أنهما قد عدلا بعض الصياغات المثلّية ويظهر ذلك بشكل خاص في مجموعة تيمور .

* - والثانى : فهو اتجاه ريفى وتمثله مجموعة كاتب هذه الدراسة . وقد سجلت هذه المجموعة في ريف الوجه البحرى بمصر ، ولا يظهر فيها التعديل الا في القليل النادر والضرورية الكتابة ، بمعنى أن كلمة « قبل » على سبيل المثال لا ينطقها العامة كما هى مرسومة على الورق ولكنهم يقلبون القاف ألفاً فنكون « أبل » بفتح الالف وسكون الباء وليس في الامكان رسمها على هذا النحو ، وهى على كل حال تغييرات قليلة لا تثر على حقيقة النص وأمانة التسجيل .

لقد حاول البحث أن يتعامل مع النصوص كما هى ، فليس هناك داع للغلو في التفسير لتأصيل الكلمة العامة وذلك بالاعتصام على الرجوع إلى المعاجم والقواميس لالتماس التوافق والتشابه . ولكن عندما يتضح أن اللغويين القدامى قد اتفقوا مع المعجمين ورسدوا هذه التغيرات اللغوية وصنفوها وأجازوها . فإن ذلك يدعو إلى الاطمئنان إلى صحة الأصل لوجود الكثير من القرائن .

وفضلا عن ذلك فإن المجتمع الشعبى - الذى يميل إلى الإنفلاق - يتحاشى الاحتكاك ويتهيب الغريب والجديد والدخيل ، ولذلك فإنه يستخدم الكلمات الموروثة المسموعة ، ولما كانت هذه الكلمات المسموعة قد جاءت أصلا عن طريق المثقفين وهم من رجال الدين والعلماء الذين لم ينفصلوا في أى مرحلة من مراحل التاريخ عن الطبقات الشعبية ، فإننا نستطيع أن نقول - دون مبالغة - أن اللغة المسموعة مصدرها اللغة المكتوبة وأن اللسان العامى حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة وإمكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشته ، وكان من نتيجة هذا التوفيق ذلك الاختلاف القليل ، وبمعنى آخر فإن اللسان العامى قد أعطى لنفسه الحرية المضبوطة - أن صح هذا التعبير - في نطاق المحافظة والتقليد ، وقد يكون من المناسب أن تعرض في السطور التالية بعض الاتجاهات في قضية العامية والفصحى مما يخدم - بلا شك - صور العامية في المثل الشعبى والأشكال التى بانث عليها الكلمات .

(العامية والفصحى)

إن قضية العامية والفصحى ليست مشكلة حديثة ولكنها قديمة قدم التطور اللغوى وتعتقد أنها امتداد لقضية الأصل والمولد والدخيل التى كانت محل دراسات منذ بداية انتشار الإسلام خارج الجزيرة العربية وما ترتب عليه من احتكاك ثقافى بالحضارات الأجنبية ، وقد تواصلت الدراسات منذ هذا التاريخ على مستوى العالم العربى والإسلامى ، ولكن ما يهمنى - ونحن نتحدث عن العامية المصرية - أن نقف على بعض الآراء التى تمثل بعض الاتجاهات المتناقضة .

لقد كانت العامية محل نظر القدماء منذ مئات السنين . فقد ذكر الشيخ يوسف المغربى (ولد أواخر السابع أو أول العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى) أن سبب تأليفه لكتاب « دفع الأصر عن كلام أهل مصر » هو دفع ما يوجه إلى العامية المصرية من نقد ، وإثبات أن ما ينطق به أهل مصر صحيح عربيه أو قريب من الصواب^(١) . وهناك سبب مباشر أشار

إليه المؤلف وهو أن بعض المتشدين سمع من بعض الأصحاب ألفاظا فصار يهزأ به مع أنها تحمل الصواب فأراد المغربي أن يدافع عن صديقه ممثلا لبنى وطنه وأن يقطع النسبة المتشدقين الساخرين فرجع إلى أقرب المعجمات إليه وهو القاموس للفيروز آبادي وأخذ يعد ذلك الدفاع الذى حمل به راية الدعوة إلى الذود عن العامية المصرية لأنها عربية ولا يبعدها عن أصلها الا تحريف لا يذهب بعروبتها ولا يخرج بها إلى دائرة السوقية والابتذال»^(٢).

ويرى آخر أن ما طرأ على الألفاظ العامية من تحوير في المعنى وتغيير في شكل البناء يتفق مع قواعد اللغة العربية ومساثلها التى تحدث عنها النحاة في مراجعهم وأثبتها فقهاء اللغة في كتبهم وأمالهم .. وأن الاختلاف هو وهم نسجه الزمن بسبب قصور الإدراك وزاد في أثره تقصير المشتغلين بأمر اللغة العربية ووقوفهم عند حد القول بعامية لفظ وفصاحة آخر مجرد الكلام دون اعتماد على بحث لغوى سليم يجروونه في معاجم اللغة أو قراءة فاحصة لتراثنا الأدبي تكون فيصلا لهذا»^(٣).

ويقول لين : «لا يوجد فرق كبير بين اللهجة الدارجة والفصحى كما يفرض المستشرقون الأوروبيون ، ويمكن وصف اللهجة الدارجة أنها تبسيط اللهجة القديمة بحذف حركات الكلام الأخيرة ، كما أنه لا يوجد فرق كبير بين اللهجات العربية في البلدان المختلفة كما قد يتصور البعض ممن لم يخاطب أهل هذه البلاد . وتتشابه هذه اللهجات أكثر مما تتشابه لهجات بعض مناطق انجلترا المختلفة»^(٤) . ويؤيد أحمد عيسى هذا الرأى ويحدد ابتعاد العامية عن الفصحى في شيئين هما الإعراب وتركيب الحروف فيقول : أما الإعراب فهو الإبانة عن المعانى بتغيير أو آخر الكلمة ، وأما تركيب الحروف فأكثر حروف اللغة وأن أصاب بعضها تغيير قد يكون عظيما لا يزال يقرب من الأصل الفصحى ، وأن التغيير والتبديل الحاصلين في هذه الحروف قد يسهل في الكثير منها نسبتها إلى خصائص اللغة وسنتها في اللهجات المختلفة»^(٥) .

أما أصحاب الاتجاه الآخر فيرون أن العامية ابتعدت عن الفصحى ، فيرى أحدهم «أن اللهجات العامية أخذت تتشكل بعدة تأثيرات . تأثير اللغة القومية قبل دخول الإسلام ثم تأثير اللغة العربية الفصحى ثم تأثير اللغة التركية أو الفارسية على بعض المجتمعات والأقاليم العربية ، ومن هنا جاءت عامية العراق مخالفة لعامية مصر وكلاهما مخالفة لعامية المغرب العربى وهم مخالفون لعامية شبه الجزيرة العربية اليوم .. وقد استتبع ذلك خلافا جوهريا في لغة الأدب الشعبى ومن ثم في الأمتلة العامية التى عرفت في عصر تطور اللهجة العامية في كل إقليم من الأقاليم العربية»^(٦) .

ويرى آخر «أن كثيرا من الألفاظ في اللغة العامية المصرية وأسماء المدن القبطية وأيضا طرائق التعبير والمصطلحات وتركيب الجمل ، فالنقى والاستفهام في العامية يجرى على أسلوب اللغة القبطية فيهما ، كما يطابق نطق بعض الحروف العربية نفسها نطقها في القبطية وكذلك الحركات ، وما زالت العامية المصرية التى هى لغة الشعب لغة الحياة اليومية فيها الكثير من اللغة المصرية القديمة واللغة القبطية التى عاصرت دخول اللغة العربية والتى هى امتداد اللغة الهيروغليفية»^(٧).

لا شك أن أصحاب الاتجاه الأخير يضعون عازلاً كبيراً - دون دليل - بين العامية والعربية كأنهما لغتان مختلفتان ، وترتب على ذلك - كما يقول أحدهما - أن هناك خلافاً جوهرياً في الأمثلة العامية التي عرفت في عصر تطور اللهجة العامية .

وقد يكون من المناسب أن نقول أن اللغة - أى لغة - تحتوى على مجموعتين من المفردات :

أحدها : مجموعة المفردات القيمية بفتح الياء الأولى وتشديد الثانية وتشتمل على القيم الروحية التي تحكم العادات والأخلاق والسلوك وما يرتبط بذلك من مبادئ الدين والفلسفة والاجتماع وغيرها . وهذه المجموعة لا يحدث فيها تغيير كبير ولذلك فإن مفرداتها بطيئة التطور طويلة المفعول ، وبناء على ذلك فإن عامية هذه المجموعة - وهى مظهر التغيير الذى يمكن أن نصادفه في هذا البحث - لا يمكن أن تخرج عن نطاق الضوابط اللغوية التي رصدها العلماء منذ مئات السنين كما سنشير إلى ذلك عند استعراض مفردات العامية في الأمثال الشعبية .

والثانية : مجموعة المفردات الحرفية أو الاصطلاحية وهى التى تتعلق بالعلوم العلمية التى تساعد على تيسير سبل الحياة وطرق المعاش وهذه المجموعة تخضع للتطور الحضارى وشروط الاحلال ووسائل الخلق والابتكار - وهذه المفردات سريعة التطور والظهور والاختفاء طبقاً لسرعة الايقاع الحضارى . وبالتالي فإن المفردات التى تصاحب هذه العلوم يجب أن تكون ذات إيقاع سريع يتفق مع سرعة التطور - وهذه الظاهرة مضطربة في كل لغات العالم المتحضر وغير المتحضر .

وعلى سبيل المثال فقد أورد الدكتور عبد الصبور شاهين ألف وثماني مائة وعشرة مصطلحاً في كتابه «دراسات لغوية»^(٨) وبعد متابعة هذه المصطلحات تبين أن المفردات القيمية حوالى سبعة وثمانون مفردة . ويعملية حسابية نجد أن هذه المفردات تمثل حوالى ٨,٤ ٪ أو بنسبة ٨,٤ في الألف ، والباقى مصطلحات حرفية عملية ، وهى - كما هو واضح - نسبة ضئيلة جداً تدعّم ما سبق الإشارة إليه من أن التغيير يمكن أن يحدث في العلوم العملية كالكهرباء والصناعات والسيئما والمسرح والكيمياء والأدوات المنزلية ... الخ .

وهذه النتيجة التى تمت ملاحظتها ضرورية لأنها يمكن أن تلقى ضوءاً على ظواهر العامية في المثل الشعبى باعتبار أن المثل عبارة عن عملية أخلاقية وسلوكية يومية ليست لها علاقة بالعلوم المادية العملية .

(ظواهر العامية في المثل)

لاحظ القدماء أن الأمثال قد لا تخضع للضوابط اللغوية ، فقد رصد «أبو عبيد» في المثل «أجناؤها أبناؤها» أى الذين جنوا على هذه الدار بالهدم هم الذين كانوا بنوها . قال : وأنا أظن أن أصل المثل : جناتها بناتها لا أبناؤها ، لأن فاعلاً لا يجمع على أفعال إلا أن يكون هذا - من النواذر لأنه يجيىء في الأمثال لا يجيىء في غيرها . فالعرب تجرى الأمثال على ما جاء

ولا تستعمل فيها الاعراب^(٩) . ويقول الزجاجي «الأمثال قد تخرج عن القياس فتحكى كما سمعت ولا يطرد فيها القياس فتخرج عن طريقة الأمثال»^(١٠) .

ولقد أكدت الدراسة الميدانية أن الأمثال الشعبية لم تتعد بعاميتها عن الفصحى كما قد يتبادر إلى الذهن ، ويكفى أن نقول أنه من خلال آلاف الأمثال - محور هذه الدراسة - لم نمر على مجموعة من الكلمات العامية ذات أثر واضح ، كما أنها مجموعة قليلة جداً ، وربما كانت أيضاً محل شك كبير ، وأن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الأمثال بما فيها من مفردات عامية متناثرة هنا أو هناك لم تتعد عن الفصحى ، الأمر الذي لا يدل على جمود الفصحى وتحجرها ، ولكن على حيوية هذه اللغة وراثتها واتساع مفرداتها ودقتها لكي تستوعب التطور وتعايشه . ويكفى في هذا المجال أن نفتح قاموساً من إحدى اللغات إلى العربية لنجد الكثير من الكلمات العربية التي يمكن أن تؤدي معنى الكلمة الأجنبية وهي دقة كونتها خبرة أجيال .

ونحاول في الصفحات التالية أن نستعرض أبرز ألوان أو صور العامية في الجملة المثالية ، على أن يؤخذ في الاعتبار أن قضية الاعراب باعتبارها إحدى مظاهر العامية أمر مفروغ منه ذلك أن قواعد الاعراب تكون مهمة عند الحديث ولا تكاد تظهر إلا عند التسجيل ، وأن رجل الشارع - وحتى المثقف - لا يستطيع أن يحرك لسانه رفعا أو خفضا على أواخر الكلمات عند الحديث المرسل أو الحوار اليومي ومن ثم اعتمد القدماء قاعدة بسيطة فقالوا «سكن تسلم» .

أولاً : ترتيب الحروف :

من الأمور التي يمكن ملاحظتها على لغة رجل الشارع تبديل أو إعادة ترتيب الحروف ، لأنه يتحدث ب تلقائية ولا يستطيع أن يحفظ الضوابط اللغوية ، ولذلك فإنه يعيد ترتيب الحروف عن طريق إسقاط بعضها أو إضافة أخرى أو استبدالها ، وربما كان هذا التبديل أو الإحلال أو الانحراف الصوتي نتيجة خطأ في السماع أو ميل إلى التقريب كما يرى أحد العلماء حيث يقول : «ومتى اتحد المخرج أو تقارب سهل انتقال الصوت إلى مجانسه أو مقاره ولا سيما إذا دعت لذلك ضرورة»^(١١) (ومن مظاهر هذا الترتيب :

١ - التبديل :

وفيه تحتفظ الكلمة ببنياتها مع إبدال حرف بآخر قريب منه في النطق ولكنه أكثر سهولة عند الاستعمال أو ما يمكن أن نسميه الترتيب التحويلي أو الانحراف^(١٢)) ان صح التعبير ، ويظهر ذلك في الأمثال التالية :

* الصاد تنحرف إلى «س» : المثل «اللي يديق يديق على صدره ، عاشر عاشر مسيرك تفارق»

* قد يحدث العكس فتتحرف السين إلى «ص» : المثل «ايد واحد مانتسقفش» .

* الصاد تنحرف إلى «د» : المثل «حببيك يصدغ لك الزلط وعدوك يتمنى لك الغلط» ، «اللي ياكل على درسه يتغ نفسه» «دقيق تسقف» ، «الوسع في بتاع الناس دقيق»

• الشين تنحرف إلى «س» : المثل : «عصفور في اليد ولا عشره على السجر» ،
«السجرة التي تضلل حرم الله قطعها» ،

• الكاف تنحرف إلى «ق» عند الكتابة وألف عند النطق .. المثل .. حرامى مايسرقش
مقشط » .

• الميم تنحرف إلى نون : المثل «اللى ياكل قد الزبييه لا به عيا ولا نصيبه» ..

• الجيم تنحرف إلى شين : المثل « زى الجزار كريبه اللى تشتر » . أما الحروف
اللسانية الثلاثة وهى «الثاء» و «الظاء» ، و «الذال» فإن العامى يستقلها ويصعب عليه
إخراج اللسان فى حركتها فتتحرف «الثاء» إلى «تاء» و «الظاء» إلى «ضاد» أو «دال» ونجد
ذلك فى الامثال التالية :

• الثاء إلى تاء : المثل «ابن يومين ما يعيش تلاته» ، «أبو بالين كداب وأبو تلاته
مناق» ، «أبرته تمثها فدان» (١٣) «أبرد من التلج»

• الظاء تنحرف إلى ضاد : المثل «ضل راجل ولاضل حيط» «أنصف من الصينى بعد
غسيله» .

• الذال تنحرف إلى دال : المثل «خد من التل يختل» «خد من الزايب ولا تاخذش من
القزايب» ، «خدوا فالكوا من عيالكو»

أما حرف الهمزة فإنه يستبدل بغيره من الحروف فى أحواله الثلاث :

١ - فى أول الكلمة : قد يستبدل بحرف مناسب وهو الواو كما فى المثل «ان كانت البيضة لها
ودنين يشيلوها اتنين»

٢ - فى وسط الكلمة : تسقط الهمزة ويحل محلها الحرف الذى تظهر عليه الهمزة سواء
كان واو أو ياء أو ألفا فمن ذلك :

• الواو كما فى المثل : «اتبع البوم يوديك الخراب» ، زى ساعى اليهود ما يودى خبر
ولا يجيب خبر» .

• الياء كما فى المثل : «ابن آدم يا أكحل الراس يا خايب الطبيعه الغم يضحك للغم
والقلب فيه الخديعه» ، «ابن السايخ اشتهى على أبوه خاتم» ، «أبو ألف حسد أبوميّه» ،
«إنذا فسدت الأم فسدت العيله» .

• الألف كما فى المثل : جوزتها تتاخز راحت وجابت راخر»

٣ - فى آخر الكلمة : تتحول الهمزة إلى حرف آخر يتفق مع طبيعة اللسان وامكاناته كما فى
المثل : «زى حمير التراسه تتلكك على قولة هس» ، «المئيّه تكذب الغطاس» ، «أبقى
سقا وترش على المئيّه ١٩» .

ويعبر أحد العلماء عن هذا الوضع بمصطلح القلب المكانى ، ويقصد بالقلب المكانى
تقديم بعض أحرف الكلمة على بعضها مع احتفاظ اللفظ بمعناه أو تغييره تغييرا طفيفا
ويرجع السبب فى ذلك إلى «الميل لتخفيف اللفظ أو للتفتن فيه ، ويحدث فى أكثر الحالات

اعتباطاً» . مثال ذلك «بحلق» فهي مقلوب «حملق»^(١٤) وهي موجودة في المثل : «كلٌ وبحلق عيذك أهي أكله واحسبت عليك» ، وكلمة «بعزق» مقلوب «زعبق» وهي موجودة في المثل : «الحمار لما يشبع يبعزق عليقه» .

وقد يعبر عنه بمصطلح الابدال . وهو «إقامة حرف مكان حرف آخر قد يقاربه مخرجا وربما لا يقاربه ، أو يكون بقلب الحرف نفسه لفظا آخر على معنى إحالته إليه . وقد عد العلماء الابدال في العربية الفصيحة سنة من سنتها والابدال - غالبا - في الحروف المتقاربة المخرج ، وهو مذهب حذاق الأقدمين من اللغويين كما هو مذهب كثير من الدارسين^(١٥) .

ويضيف في موضوع آخر قوله أن «معظم الحروف التي تطالع الابدال هي الحروف المتقاربة في المخارج سواء أكان ذلك في الألفاظ العربية أو الألفاظ الأعجمية وأن بعض الحروف تستدعي ابدالا لمجاورتها الى أصوات متجانسة معها كما يحدث في «مسيطر» و «مسيطر»^(١٦) . ونصل من ذلك إلى أن «ألفاظ لغتنا اليومية قد سلكت في ابدال حروفها نفس الطريق وأنها فرع للفصحى ومنها انحدرت»^(١٧) .

وبالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن القول أن الذي يحكم الابدال وإعادة ترتيب الحروف في الكلمة هو التخفيف أو التخفف مما يعوق اللسان عن الانطلاق وخاصة إذا كانت الحروف متجاورة ومتنافرة أو متجاورة ومتقاربة فينحرف اللسان إلى الحرف المقارب .

* ثانيا : الادغام والدمج :

ليس المقصود بالادغام هو فناء أحد الصوتين المتجاورين في الآخر كما جاء في كتب القراءات^(١٨) . فهذه القضية ترتبط بالعامية أو الأصوات على الإطلاق ؛ ولكننا نقصد دمج الكلمات في بعضها وتكوين كلمة تحمل بصمات الكلمتين السابقتين ويظهر ذلك في الكلمات الالائية واستعمالاتها في الأمثال :

* بلاش : «بلا شيء» وهي كلمة منحوتة . وقد تبقى كما هي فيقال في المثل : «من جه بلاش راح بلاش» ، وقد تدخل عليها أداة التعريف كما في المثل : «البلاش كتر منه» وهي هنا بمعنى «الذي جاء بلا شيء»

* أتايك أو «أتاريك» : وأصلها «إذا بك» كما في المثل «أتايك ياضيف ما انتش صاحب محل» . ويرى أحد العلماء^(١٩) أن كلمة «أتايك» أصلها «أتاري» والأصل - كما يقول - «أتاري» وأبدلت الناء «تاء» ، ويستشهد بأنها في القاموس بمعنى الأثر أو الخبر وأثار بمعنى أخبار وهذا مخالف لعنى الكلمة الموجودة في المثل ذلك أن هذا المثل عبارة عن جملة في سياق حديث سابق بين متحاورين .

* «جاب» أصلها «جاء به» أو «أتى به» كما في المثل : «جاب الديب من ديله» . ويقول أحد العلماء^(٢٠) جاب : أى أتى بالشيء وهو منحوتة من جاء به .

* «امبارح» أصلها «أمس البارحة» كما في المثل «جاي امبارح يملك المطارح» . ويرى أحدهم^(٢١) أن الأصل فيها البارحة وأبدلت لام التعريف ميمًا ، وهذا يتفق وقول النبي صلى

الله عليه وسلم : ليس من أمهر امصييام في أمسفر» أى ليس من البر الصيام في السفر .. وما زال ابدال لام التعريف ميماً يستخدم إلى الآن في منطقة حيزان التي تقع في جنوب المملكة العربية السعودية .

* «أيه» أصلها «أى شىء» أو «أى شىء هذا» وفي المثل «أقول أيه وأعيد أيه» وهي هنا عبارة عن استفهام انكارى ، أو تدل على اليأس والتحسر ، وفي كتاب «معجم الالفاظ العامية» انها كلمة تقال عند مخالفة أو عند سماع قول لا يعجب على سبيل الزجر وتقل عند الرغبة في الاستزادة من حديث(٢٢) .

* «هليت» أصلها «لايد» أو «هل يد» وفي المثل «اللى أنت خايف منه هليت عنه» .
* «مئين» أصلها «من أين» وفي المثل «اللى ما يموت مئين يفوت» .
* «أدى» أصلها «هذا هو» . وفي المثل «أدى الجمل وأدى الجمال» ويضاف إلى ضمير المتكلمين فيقال «أدحنا» أى «هذا هو نحن» وفي المثل «أدى احنا زى الجاربه المليسه لا دهن طيب ولا أنسه كويسه» وفي المثل «أدينا بنقاسى مرها زى ما كلنا حلوها» وفي المثل «أدينى حيّه لما أشوف اللى جيّه» .

ويعزو الدكتور إبراهيم أنيس هذا الدمج الى خطأ الطفل في تقسيم العبارة إلى أجزائها الصحيحة ، ويقول ان هذا يحدث عادة في العبارات الكثيرة الشيوخ ، وقد لوحظ هذا في لهجات كثيرة من لهجات اللغات الأوربية ويمكن أن نعزو لهذا - كما يقول - الخلط في تقسيم العبارة ما جاء تننا به لهجة كلامنا من أمثال الفعل «جاء» الذى لا شك في أنه انحدر عن الاستعمال الصحيح «جاء بكذا» فخليل للطفل أن «الباء» جزء من الفعل «جاء» ولاسيما أنه كان ينطق به في لهجة الكلام بغير همزة(٢٣) .

وهذه القضية «الدمج والاندغام» ترتبط بقضية أخرى مثلها بل وتتداخل معها ألا وهي قضية : الاختصار والاختزال وهي ما تشكل محور السطور التالية .

ثالثاً : الاختصار والاختزال :

ونعنى بذلك اسقاط الحرف والتخلص منه ، ويستخدم العوام الاختصار في الكلمات ثلاثية الحرف والرباعية وحتى الكلمات ثنائية الحرف فإنها لا تسلم من الاختصار ويكتفى بحرف واحد . ومن ذلك :

١ - حروف الجر : والمعروف أن أغلب هذه الحروف تتكون من حرفين وعندما يسقط العامى حرفاً منها يبقى حرف وحيد ليؤدى دور حرف الجر كاملاً ولذلك فيمكن القول أن الحرف المفرد ذو شأن كبير من حيث أنه يمثل معنا قائماً شريطة أن يكون هذا الحرف داخل جملة وأن يحل هذا الحرف محل حرف الجر ويكون الحرف الأول من حرف الجر هو البديل الكامل .

ويستخدم العامى حروف الجر في الأمثال بطريقتين فهو إما أن يبقى على حرف الجر كما هو ولا تختلف استعمالاته في ذلك عن الفصحى ، وإما أن يتخلص من الحرف الثانى ويكتفى بالحرف الأول ومن ذلك :

١- الإبقاء على حرف الجر كما هو ، كما في المثل : «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» ،
«إذا كان القمر معاك أيش على بالك من النجوم» .

٢- اختصار حرف الجر : وهما يعبر عنه بالاندغام أى فناء أحد الصوتين في الآخر كما في المثل «قل م الندر واوڤي» ، «أقرب م المعزة للرباط» ، «الفار وقع م السقف قال له القط اسم الله عليك قال سيبيني وخلي العفاريت تركبني» «قال يا بابايه أحلى م العسل ؟ قال : الخل ان كان بلاش» ، «الضحك ع الشقاتير والقلب يسبغ مناديل» ، «الطول ع النخل والتخنن ع الجميز» ، «زى الفجل متحزم ع للماضه»^(٢٤) ، «العربى الى منسفه ع الباب» .

أما حرف الجر «إلى» فان العامى لا يستخدمه ؛ اذ يسقط الهمزة ويكتفى بحرف اللام فيقول في المثل : «طلع من نقره لحديره» ، «كان في جره وخرج لبره»

٣ - حرف الهمزة : يستثقل اللسان العامى حرف الهمزة سواء في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها فيتخلص منها في كثير من الأحيان ، وقد يستبدلها بغيرها من الحروف المناسبة . ويرى أحد العلماء أنه من الممكن أن نعزوا ميلنا إلى التسهيل في الهمزة الى القبائل الحجازية^(٢٥) .

- فنى أول الكلمة : تسقط الهمزة كما في المثل : ابن الحرام لا بينام ولا ببخلى حد غيره بينام» ، «حد يقدر يقول للجندي غطى يتاعك» ، «أيوك البصل وأمك التوم منين تجيك الريخه الطيبه يا مشوم» وأصلها من أين وأسقطت الهمزة في أول «أين» .

- في وسط الكلمة : كما في المثل «أحنا اتنين والثالث جانا مشين» ، «أفرحوا واتهنوا بقدمه جاكم بشوم»

- في آخر الكلمة : كما في المثل : «إبطى الوعد واسرع في التتميم» ، «إبطى ولا تخطى» ، «ان كان جارك بلا حُك به جسمك» ، «الباب المقفول يرد القضا المستعجل» ، «دا وجهك والا ضى القمر» .

واسقاط الهمزة ليس قاصرا على العامية الحديثة ولكنها كانت موجودة في اللهجات العربية في العصور الإسلامية ، ويقول أحد العلماء «أن من يرجع إلى اللهجات العربية في العصور الإسلامية يرى أنها مالت إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها محققة لما تحتاج في تحقيقها من جهد عضلى ..» وقد مالت كل اللهجات السابقة الحديثة إلى التخلص من الهمزة في النطق فليس غريباً أن يتخلص منها أيضاً معظم اللهجات الحجازية وبعض التميمية^(٢٦) .

٣ - اسم الإشارة : للسان العامى طريقتين في اختصار اسم الإشارة «هذا» :

• الأولى : تختصر إلى كلمة «ده» فيقال في المثل «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» وهذه شائعة في ريف الوجه البحرى على وجه الخصوص .

والثانية : تختصر إلى كلمة «دا» فيقال في المثل «اجرى ومد دا شىء يهد» وهذه اللهجة شائعة في منطقة القاهرة .

أما «هذه» للمؤنث فتختصر إلى «دى» كما في المثل «دى عيشه وآخرتها الموت» .

وبخصوص «هذا هو» و «هذه هي» فتختصر إلى كلمة «أدى» كما في المثل «أدى الله وأدى حكمته» أى «هذا هو الله وهذه هي حكمته» والمثل «قالوا الجمل طلع النخلة قالوا : أدى الجمل وأدى النخلة» أى «هذا هو الجمل وهذه هي النخلة» .

٤ - اسم الموصول : استعاض العامة عن الأسماء الموصولة كلها بكلمة مختصرة وهى «الى» وهذه الكلمة عبارة عن الجزء الأول من اسم الموصول وبذلك أسقطوا الجزء الثانى من الكلمة . وعلى ذلك فكلمة «الى» تدل على المفرد والمثنى والاثنتين وجماعة الذكور والاناث والعاقل وغير العاقل . وفى «الحدائق» أن كلمة «الى» قد أكثر استعمالها فى اللغة المصرية وكثرت كذلك الامثال التى بدأت بها^(٢٧) . ويمتابة الامثال التى بدأت بكلمة «الى» نجد أنها تبلغ حوالى ٤٥,٦ ٪^(٢٨) فى الحدائق ، وفى « الامثال العامية » لآحمد تيمور يبلغ مجموع هذه الامثال ٢٧٧ مثلا بنسبة ٨,٦ ، وفى مجموعة كاتب هذا البحث ٣٥٦ مثلا بنسبة ٩,٦ .

وعلى ذلك فتكون النسبة العامة هى $٩٥,٦ + ٨,٦ + ٩,٦ = ١١٣,٨$ أى بنسبة ٢١,٣ ٪ فى المجموعات الثلاث .

معنى ذلك أن الامثال التى تبتدىء بكلمة «الى» تبلغ أكثر من «خمس» كمية الامثال محل دراسة هذا البحث ، وهى بلا شك نسبة كبيرة تدل على أن اسم الموصول هذا يستحوذ على شعبية كبيرة لدى العامة لا فى مصر وحدها ولكن - أيضا - فى كل أنحاء الوطن العربى . ويؤيد هذا ما يقوله أحد العلماء من أنه «تكاد تتفق على استعمال - الى - بهذه الصفة معظم اللهجات العربية الحديثة - إن لم تكن كلها - فى جميع أنحاء الوطن العربى . فتسمعه فى السعودية وفى الكويت وغيرها من دول الخليج العربى وتسمعه فى مصر وما يليها من بلدان المغرب العربى ، فإذا ما كنت فى سبته على البحر الابيض المتوسط وإذا ما كنت فى طنجة فى شمال المغرب أو كنت فى مراكش وغيرها من بلاد السوس تجد «الى» كاسم موصول ، كما يضمونها أهل العراق والشام كلامهم^(٢٩) ويرجع المصدر السابق وجود هذا اللفظ فى الفصحى بناء على ما يلى :

« - اما أن تكون «الى» أصلها «الذى» وما يتفرع عنه وقطعت الذال وما بعدها وبقيت «الـ» ترخيما .

« ثانيا : أن تكون «الى» اصلها «الـ» ثم ضعفت وأميلت مع اشباع ، ونحاة العرب لا يختلفون فى اعتبار «الـ» اسم موصول .

« ثالثا : روى بعض القراء أنه قد قرأ بتخفيف الهمزة من «اللاء» وقياسها أن تجعل بين .. ويضيف أن تخفيف الهمزة من اللاء ونطقها «اللا» بغير همزة - تسهلا - أخف على اللسان من تحقيقها ، وقراءتها على هذا النحو من التخفيف ساعد اللهجات الحديثة على امالة اللام واشباعها فصارت «الى» واستعملناها اسما موصولا يدل على المفرد والمثنى والجمع^(٣٠) .

ويرى عالم آخر أن «الى» الشائعة فى كل البلاد العربية بدلا من كلمات متعددة يمكن بعد التأمل أن ننسبها الى أصل قديم كان شائعا فى بعض لهجات العرب القدماء وأنه

كان للعرب القدماء لفتان مستقلتان يصطنعون احدهما في الأساليب الأدبية ويصطنعون الأخرى في الحديث العادي (٣٦) .

ويمكن أن نضيف أن قطع الذال والاكتفاء «بال» مع مدها بالامالة ربما كان نتيجة استتقال خروج اللسان في حرف الذال واتفاقا مع الميل إلى السهولة والتخلص مما قد يعوق الانطلاق في التعبير باعتبار أن الاختصار لن يؤثر على المعنى .
وفي هذا المجال يمكن الاكتفاء بذكر بعض النماذج مثل :

«اللى ما يعرفك بجهلك» ، «اللى ما ينفعش طيله ينفع طار» ، «اللى يفوتك فوته وارتاح من قهره وإن كنت عطشان ما تورد على نهره» ، «اللى ما يخاف من الله خاف منه» ، «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويظهره» ، «اللى تحبل على الفرن ، تولد في الجرن» ، «اللى تحبه حبه يطوَّق بيها» .

ولا يقتصر اسم الموصول «اللى» على بداية المثل رغم أنه يمثل ٤٠ ٪ من كمية الأمثال التي تبدأ بحرف الالف ، وأكثر من «خمس» مجموع الأمثال محل البحث ؛ ولكنه قد يأتى في وسط الكلام كما في المثل «العيار اللى ما يصيش يذوش» ، «الصاحب اللى ما ينفع جته مدفع» .

وأخيرا فإن الاختصار قد يدخل الى الكلمات ثلاثية الحروف كما في الأمثال : «الاقتصاد نص المعيشة» ، «نص الفطوره حُرُوب» ، «على قد زيتة كيل له» ، «القد قد القوله والجس جس القوله» .

رابعا : الاضافة أو الزيادة :

وكما أن اللسان العامى قد جرى على الاختصار والايجاز تمشيا مع التبسيط وخصوصا نظرية السهولة وهذا هو الغالب ؛ فإنه أيضا قد درج على الاضافة أو الزيادة ، وهذه أما أن تكون في نهاية الكلمة بإضافة حرف الشين للدلالة على النفي كما في المثل :
«أفتى مِغْرِقَتِي راحتي ما اعزفُش» ، «الابريق المليان ما يلقُش» ، «أتعلم السحر ولا تعمل يوش» ، «العيار اللى ما يُصيش يذوش» .

ولقد تأتى الشين بعد علامة الاستفهام كما في المثل «أيش جاب طُر لسبحان الله ؟» «أيش جاب ده لده ؟» «أيش حائشك عن الرقص قال قصر الكمام» ، وفي هذه الحالة أما أن تكون اختصار عن طريق الدمج بين كلمتين «فايش» أصلها «أى شيء» (٣٧) وقد يكون اضافة خاصة وأن العاصى يستخدم حرف الشين الزائدة كثيرا . في هذا المجال يقول أحد العلماء : «يفلج على المصرى زيادة حرف شين المقتطعة من شىء في آخر كل كلمة بعد النفي فيقولون «ما كتبِتَش» ونحو ذلك مما هو شبيهه بشين المكشكة عند العرب» (٣٨) . ويقول آخر ومن أهم خصائص اللهجة العربية المصرية من حيث التركيب إضافة الشين للدلالة على النفي . مثل «ما يرضاش» بدلا من ما يرضى (٣٩) . ويقول صاحب تهذيب الالفاظ : «تستخدم الشين في النفي والاستفهام فيقول أحد العامة «سافرتش» أى هل سافرت فيقول آخر ما سافرتش أى ما سافرت ولا يلحقون الشين بكاف المخاطبة الا على القاعدة المتقدمة أى في النفي والاستفهام . فهناك فرق بين هذا التحريف الفاشى في العامية وبين كشكشة ربعة ومضر فإنهم يزيدون بعد كاف الخطاب للمؤانسة شيئا فيقولون في «رايتك» وأيتكش ويقولون «بكش» «عليكش» في بكك وعليك (٤٠)

وقد تكون الزيادة في بداية الكلمة ، ومن الظواهر الواضحة في الجملة المثلية زيادة حرف الباء قبل فعل المضارع كما في المثل : «أبو ميه بهمسد أبو خويته»^(٣٦) ، أعمى ويبرمخ في النخل ، التي بتحبل في مكة ييجيوا خبرها المجاورين ، التي بياكل كثير ييشخ كثير.

وقد يكون من المناسب الإشارة إلى أن العامية الجزائرية تتفق مع العامية المصرية في إضافة الباء الزائدة قبل المضارع مما يدل على اتساع هذه الظاهرة .

ومع أن اللسان العامي - عادة - يتخلص من الهزمة سواء في أول الكلام أو وسطه أو آخره وقد يستبدل بها ما يناسب ظروفه في أحيان أخرى وغالبا يستبدل بها الحرف الذي تظهر عليه (الألف أو الواو أو الياء) إلا أنه قد يضيفها إلى الكلمة في بعض الظروف ربما لصعوبة النطق ببداية الكلمة بالنسبة لبعض الحروف كحرف الياء مثلا . فيقول المثل «ايد على ايد تساعد» ، «الايدي البطالة نجسه» ، «اللى ما ايدى في مقطفه ألف عفريت يلهفه» ، «ايد على ايد تودى بعيد» .

«خامسا : أداة النفي ؛ يفضل العامي استعمال حرف النفي، «ما» في الجملة المثلية ، وعندما تأتي أداة النفي «ما» بعد اسم الموصول «اللى» يضاف إليها في كثير من الأحيان حرف الشين الزائدة كما في المثل «اللى مش عاجبه الباب مفتوح» ، «اللى مش عاجبه يشرب من البحر» وبذلك تتخلص «ما» النافية من المد ويتحول الفعل بعدها مصدر كما في المثل «اللى مش قادر على حاجه يسيبها» ، «اللى ما يشوف من الفريال يبقى أعمى» .

وكثيرا ما يأتى الفعل مضارعا بعد «ما» النافية كما في المثل «اللى ما يعذنى ما اعده ولو كان النوى جده» ، ومن خلال ١٨٠ مثلا في كتاب «الحدائق»^(٣٧) نجد أن «ما» النافية بعد «اللى» يأتى بعدها ٤٣ مثلا فيها الفعل مضارعا ومنها ١٢ مثلا يأتى الفعل ماضيا ومن الأمثال التي يأتى فيها الفعل ماضيا ؛ «اللى ما فلعح البدرى جى المستأخر يجرى» ، «اللى ما داق اللحمه تعجبه الفقه»^(٣٨) .

وفي بعض الأحيان يسقط العامي حرف النفي ، وهنا يعتمد النفي على التكوين الصوتي . كما في المثل «شُفُتْشُ الجمل ؟ قال ولا الجُمَال» .

وليس معنى استخدام حرف النفي «ما» بكثرة في الأمثال أن حرف النفي «لا» ليس له مكان في الجملة المثلية ولكنه قليل الاستعمال كما في المثل «لا بحبك ولا بقدر على بُدُك» ، «لاقينى ولا تغدّينى» .

ومما يلفت النظر في استعمالات النفي في الجملة المثلية أن الأمثال تستخدم تعبيرا يدل على الاستحالة أو قريب منها أو حتى المبالغة في بعض الظروف . وهذه الأمثال تبدأ بكلمة «عمر» بضم العين وسكون الميم فيقول المثل «عمر ابن شهر ما يبقى ابن شهرين» ، «عمر الحسود ما يسود» ، «عمر الدم ما يبقى مَيَّه» ، «عمر الرايب ما يرجعش حليب» ، «عمر شجرة التين ما تطرح زبيب» ، «عمر الغاب ما يصح منه أو تاد» وكلمة «عمر» هنا بمعنى أن هذا الأمر لن يحدث ولا يمكن تصوره .

وقد تأتي «ما» في بعض الأمثال للأنثبات أو زائدة وربما كانت توطئة أو هى وما بعدها تحل محل فعل الأمر فيقول أحدهم «ما تيجى» أى «إنت» ، «ما تكتب» أى «أكتب» ،

«ما تشرب» أى «أشرب» ونرى ذلك أيضا فى المثل «يا ويل الى ما تسقف له يجى لك راقص»

* **سادسا : المبني للمجهول :** يتحاشى العوام استخدام صيغة المبني للمجهول ذلك أنها تبدأ بالضم وهذه تمثل صعوبة على اللسان لذلك نجد أنه استبدلها بصيغة المطاوعة وذلك بكسر الحرف الأول مع إضافة حرف مناسب بعده وغالبا ما يكون ساكنا ، أو تحويل الفعل الى مصدره .

وبعد أن تم مسح المجموعات الثلاث^(٣٩) - محور هذا البحث - تبين أن مجموع الأمثال التى تحتل صيغة المبني للمجهول تبلغ ٣٦ مثلا وهى نسبة ضعيفة جدا ومع ذلك فقد حولها اللسان العامى الى الصيغة المناسبة لكى تتفق مع امكاناته بمعنى أن الكلمة العربية التى لا تأتى الا على صيغة المبني للمجهول تحولت إلى الصيغة الجديدة التى ارتضاها الذوق العامى ، ومن ذلك الأمثال الآتية :

المثل الشعبى : الى ينشرى ما ينشهى . الصيغة العربية : الذى يُشْتَرى ما يُشْتَهَى .

- المثل : بيع واشترى ولا تنكرى ، والصيغة العربية : بيع واشترى ولا تُكْرِى
- المثل : الاصيل يتعاقب أما الندل ما يتعاقبش وصيغتها العربية : الاصيل يُعَاتَب أما الندل ما يُعَاتَب .
- المثل : جنة من غير ناس ما تنداس .
- وصيغتها العربية : جنة من غير ناس ما تُندَاس .
- المثل : المرسال لا ينضرب ولا ينهان .
- الصيغة : المرسال لا يُضْرَب ولا يُهَان
- المثل : من بص لحاله انشغل باله .
- الصيغة : من بص لحاله شُغِلَ باله .
- المثل : مش كل الطير الى يتاكل لحمه .
- الصيغة : مش كل الطير الذى يُؤْكَل لحمه .
- المثل : ديل الكلب عمره ما ينعدل .
- الصيغة : ديل الكلب عمره ما يُعْدَل .

— المثل : تكون فى ايدك تقسم لغيرك . وهذا المثل هو الوحيد الذى ذكره تيمور^(٤٠) بصيغة المبني للمجهول وهو خطأ ولكنه عند العوام ينطق بغير صيغة المبني للمجهول فيقولون : تكون فى ايدك وتقسم لغيرك بكسر التاء فى «تقسم» وليس بضمها .

- المثل : زى ولاد الكُتَّاب ينسرعوا من أول كف .
- الصيغة : زى ولاد الكتاب يُشْرَعُوا من أول كف ... الخ .

* **سابعا : أداة التشبيه :** يستخدم العامى أداة التشبيه «زى» بمعنى «مثل» فى الجمل المثلية كثيرا ، وهى تأتى غالبا فى بداية الجملة المثلية ، ويعنى ذلك أن المشبه غير موجود مما يعطى حرية الحركة لضارب المثل فى أن يختار المشبه كما يريد ، وفى هذه الحالة

لا تكتفى الجملة المثلية بالمشبه به ولكنها تضيف عرضا لصور التشبيه وهي صور ثابتة لأنها تكون جسم الجملة المثلية واتفق الحس الشعبي على ثبوتها .

وإذا حاولنا أن نستقرىء الإحصاء^(٤١) فإننا نجد ما يأتى :

- * فى تيمور : جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٢١٧ مثلا مقسمة الى قسمين :
- * الاول : ١٩٧ مثلا بدأت بكلمة «زى» .
- * الثانى : ٢٠ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .
- * فى مجموعة كاتب هذا البحث : جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٨٦ مثلا ، مقسمة إلى قسمين :

- * الاول : ٥١ مثلا بدأت بكلمة «زى» .
- * الثانى : ٣٥ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .

ومما لا شك فيه أن بداية المثل بحرف «زى» فضلا عن الميزات السابقة فإنه يعطى مرونة واختصارا فى الاستعمال ويفتح الطريق لاستعمال الجملة المثلية فى أكثر من مناسبة ولاكثر من مشبه مذكرا ومؤنثا عاقل وغير عاقل .

وكلمة «زى» تستعمل بمعنى شبه أو مثل . ويقول أحد العلماء انها لفظة فصحية تاتى أحيانا بالسین وأحيانا بالزای والمعنى واحد ففى القاموس نقول «لاسى لمن فعل ذلك» أى لا شبيهه ، وليست المرأة : بسى : أى مشابهه وسى كزى : مستومتشابه^(٤٢) .

وهذه بعض استعمالات كلمة «زى» عند تيمور :

- * بداية المثل : — زى النمل يشيل أكبر منه .
- زى النحل ما يطلعوش إلا الدخان .
- زى نهار الشتاء مالوش أمان .
- زى الورد كله منافع .
- * فى وسط المثل : — دخول الحمام موش زى طلوعه .
- الدنيا زى الفازيه ترقص لكل واحد شويه .
- الزرع زى الاجاويد يشيل بعضه .
- الفلوس زى المصافير تروح وتيجى .
- الراجل زى الجزار ما يحبش إلا السمينة .
- وهذه بعض استعمالات «زى» فى «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» :
- * بداية المثل : — زى الوز حذّيه بلا بز .
- زى حجر الطاحونه يكركم وما فيش دقيق .
- زى السمّن على العسل .
- زى الشيطان سرّه فى بطنه
- زى عفريت القيّاله ما ينهّش .
- * فى وسط المثل : — كلام زى الرصاص فى جته زى النحاس .
- المره زى الأرض .
- النسب زى اللبن أقل شىء ببغيره .

- الولاده زى الحرامى .
- يا دارك زى جارك يا تقلع باب دارك .
- البيع والشرا زى سكرة الموت .

ومما لا شك فيه أن الظواهر السابقة التى اعترت الكلمة حتى أصبحت شعبية الاستعمال يمكن ارجاعها إلى قضية كبرى قد تحكم توجيهها ، أو يمكن أن ترتبط بخيط واحد يمسك أطرافها ، أو أن هذه الظواهر تركز على قاعدة تمثل حجر الزاوية وهذه القاعدة يمكن أن نطلق عليها السهولة والتيسير ولا تعنى السهولة استبدال كلمات صعبة بغيرها من الكلمات السهلة ، كما لا تعنى السهولة هنا هى الحرية المطلقة فى التغيير والتبديل لأن القضية ترتبط بأطراف ثلاثة المرسل والمستقبل وما بينهما من مادة لغوية ، ولكن السهولة هنا تعنى - فى رأينا - التبسيط والتخفيف الصوتى .

ومن المعروف أن العوام يكرهون التضعيف أى الشدة على الحرف ولذلك فإنهم يلجأون فى كثير من الأحيان إلى تخفيفها عند الضرورة . أما فى غالب الأحوال فإنهم يتحاشون التضعيف أصلا ، ويكفى فى هذا المجال أن نعيد قراءة الأمثال التى دخلت فيها الكلمات العامية المضعفة فنجد أنها لا تزيد على ١٧ كلمة (سبعة عشر كلمة) فى آلاف الأمثال محل هذه الدراسة .. فضلا عن ذلك فهو يلمس أيسر السبل لتوصيل فكرته للغير فزاد يدغم الأصوات ويسقط منها ما يمكن التخلص منه دون ضرر أو إخلال ..

ويرى أحد العلماء «أن هذا التطور - تغيير الكلمات - هو أحد نتائج السهولة التى نادى بها كثير من المحدثين والنثى تشير إلى أن الإنسان فى نطقه يميل إلى تلمس الأصوات السهلة «ويضيف» أن القدماء قد اعترفوا بكراهية التضعيف ولعلمهم يريدون بهذا أنه يحتاج إلى مجهود عضلى» (٤٣) .

وبالإضافة إلى ذلك فالشعبى يلجأ إلى التماس المرونة والتطويع والتوفيق بين كافه المتطلبات اللسانية والفكرية وضوابط اللغة الأم لكى يستطيع أن يوجد نوعا من الانسجام بين الأصوات تتفق مع الذوق والحس الشعبى .

ويفسر أحد العلماء التغييرات الصوتية والقلب المكانى وغيرها من الظواهر اللسانية بأنه ربما كان نتيجة خطأ فى السماع أو نتيجة اختيار متعمد (٤٤) .

وقد يضيف الباحث الى ذلك أن هذا الخطأ ربما كان خطأ المتكلم نفسه ، ذلك أن العامية لغة صوتية وهى مسموعة أكثر منها مكتوبة ، بل أن هذه الأمثال - برغم قدمها - لم تسجل على الورق إلا فى السنوات الأخيرة ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يصل الاهتمام بالتحديد الصوتى للمفردات ، وهكذا يمكن أن تتداخل المفردات دون أن يضيع المعنى ، لأن المتكلم يعى تماما أن هناك عناصر أخرى تعمل على توضيح المعنى كالإشارات وتعبيرات الوجه وطبيعة المكان ومستوى الحوار بين المتكلم والمستمع والهدف الأساسى من الحوار ، كل هذه العوامل وغيرها يلعب دورا هاما فى توضيح المعنى ، وعلى ذلك فإن الإقلال من تحديد المفردات والدمج أو التضمين أو الإشارة أو التخلص من المط وخشونة التعبير وتنافر الحروف كلها تتكامل فى إيصال المعنى للطرف الآخر . وهذه الظواهر - فيما نعتقد - ليست قاصرة على العربية ولكنها

ربما تشمل اللغات الأخرى .

وقد يرى الباحث أن هذه الظواهر من نتائج الحرية الكبيرة التي يمتلكها الشعبي نزولا إلى السهولة وجريا وراء خفة الاستعمال ورشاقة التعبير ولذة واستلطاف التركيب الجديد وهو استلطاف جماعى والا لما كتب له الذبوع والانتشار .

وقد يرى الباحث ضمن تلك الأسباب أيضا طبيعة الارتجال الذى يصاحب اللغة المنطوقة .

«كلمات عامية عربية»

ان الكلمات العامية التى اعتمد عليها هذا البحث هي كل، ما أمكن حصره في المجموعات الثلاث^(٤٥) . وان استعراض الكلمات العامية التى تم احصائها في هذه المجموعات قد أثبت أن حوالى ٩٠ ٪ من هذه الكلمات قد كشفت القواميس والمراجع عن وجهها العربى - كما سنشير فيما بعد - وانها ليست روافد أو بقايا لغات أخرى^(٤٦) كما ادعى البعض ، وان هذه الكلمات عربية الأصل وعندما نزلت إلى المستوى الشعبى ابتعد عنها المثقف واستهجنتها منذ القرن التاسع عشر أو أنها كلمات مولدة^(٤٧) . وقد ساعد على ذلك عدة عوامل منها :

- ١ - تدخل الذوق الشعبى في إعادة صياغة الكلمة وتشكيلها .
 - ٢ - عامل الزمن وأثره على بنية الكلمة وتغيرها حسب ظروف المجتمع وتطور حركته .
 - ٣ - عامل المكان واختلافه من بيئة زراعية الى صحراوية الى بحرية الى صناعية .. الخ .
 - ٤ - الاستعلاء الطبقي وما تبعه من استعلاء ثقافى واستهجان بغض الكلمات الفصحى التى سارت بين الفئات الشعبية .
 - ٥ - التطور الطبيعى الناتج عن حيوية اللغة وقدرتها على الاستيعاب مع المحافظة على البنية الأساسية للكلمة .
- والكلمات ذات الأصل العربى تتمثل فيما يأتى :

* حرف الالف :

- ١ - أَدَى : المثل « أبو العينين قال لبنته كل زبون أَدَى له شكله » وفي الوسيط^(٤٨) : ادى الشيء : قام وأدى الدين : قضاه . وأدى اليه الشيء : أوصله اليه .
- ٢ - أَح : المثل « ألى يلعب النُخ ما يقولش أَح » يقولون عند التوجع « أَح » ، وهى كلمة عربية تنقل عند الألف^(٤٩) وهى بفتح الالف وضمتها والحاء المهملة يدل على وجع بالصدر يقال : أَح الرجل اذا سعل «^(٥٠)» .

- ٣ - ادقلج : المثل « زى البيض بيتدقلج على بعضه » والمثل « خرطه الخراط وأدقلج مات » . أصلها يتدالج « وادغمت التاء في الدال : أى يمشى مبطنا مع تمايل . والأصل في الكل « دعلج » وأبدلت العين همزة^(٥١) . وفي كتاب « في اللهجات العربية » أن « دحرج » تطورت في اللهجات القديمة الى « دعلج » بأن جهر « بالحاء » فأصبحت

« عينا » ويأن قلبت « الراء » « لاما » وهكذا رويت لنا الكلمتان في المعاجم العربية على أنهما صحيحتان ثم تطورت الأخيرة منهما في لهجة كلامنا الى « دألج »^(٥٢) .

٤ — إلتلم . في المثل : « إلتلّمت الحيايب ما بقاش حد غايب » ، « اتلم المتعوس على خايب الرجا » وهى بمعنى اجتمع والأصل فيها « التم » وحدث قلب مكانى . وفي القاموس : « التم » : « اجتمع »^(٥٣) .

٥ — أتاوى : المثل : « اللى افرقه وأنا مشبتهيه أقعد جنب الحيط واتاويه » من « توارى » أى استتر وربما كان الأصل « أتاوى » وأبدلت التاء تاء^(٥٤) .

* حرف الياء :

١ — يدك : المثل : « ان كان يدك تهره اسكت وخليه » والمثل « اللى يدك ترهه بيعه » وكلمة « يد » بمعنى الرغبة و« الأصل فيها » البده « بضم الباء وفي القاموس : البده بالضم : الغاية^(٥٥) وفي اللسان البده : أول البشيعه أو ما يفجأ منه^(٥٦) .

٢ — بزه : المثل « كان في خزه وخرج ليزه » والمثل « من بزه طق ومن جوه فاش وبق » وقد ذكرها الزبيدي فقال عنها : يقولون جئت من برا قال محمد والصواب « جئت » من بر « ونهبت » برا و« البر » خلاف « الكن » وهو أيضا ضد البحر والبرية منسوبة إلى البر وجمعها برارى^(٥٧) . وقال الأزهري هو من كلام المولدين^(٥٨) .

٣ — يطخه : المثل : « اللى على راسه يطحه يحسس عليها » وهى بمعنى أنه « اذا ألقى انسان على وجهه ويراد منه الضرب والغيبوبة »^(٥٩) . ويقال يطح فلانا : ألقاه على وجهه^(٦٠) وأما في العامية فيقال يطح فلان فلانا : ضربه بحجر أو عصا . فأصاب جبهته أو راسه فشقه وأدماه^(٦١) .

٤ — باس : المثل : احترت يا بخره أبوسك مزين » والمثل : « بوس راس مراتك في الفرشه ولا تبوسهاش في الجلسه » والبوس تقبيل : فارسى معرب^(٦٢) وهى مولدة عامية تكلسوا بها وصرفوها^(٦٣) .

٥ — ببس : المثل : « كل ما أقول يارب توبه يقول الشيطان بس التوبه » وهى بمعنى حسب في استدراك الزبيدي ذكرها في العين^(٦٤) وفي القاموس البس : لت السويق أو الدقيق بالس^(٦٥) وفي الوسيط : بمعنى حسب وهى فارسية^(٦٦) وفي قول آخر بمعنى « كفاية » وهى تركية^(٦٧) .

٦ — برطيل : المثل : « البرطيل شيخ كبير » بكسر الباء بمعنى الرشوة وهو في اللغة حجر مستطيل . وقيل أصله أن رجلا وعد آخر بحجر اذا قضى حاجته فلما قضاه أتاه بحجر ثم قيل لكل رشوة^(٦٨) . ويقال طلست مياه أو خزان وهى فارسية^(٦٩) .

٧ — بدرى : « البدرية تعلم أمها الرعية » « أهل مصر تستعمله لأول كل شئ في الوقت والفاكهة . وقال الفراء في أول إنتاج البدرية ثم الرعية ثم الدفنية^(٧٠) وفي القاموس : البدرى من الغيث : ما كان قبل الشتاء والبدرى السمين^(٧١) .

٨ — برجس : المثل : « أعمى ويبرجس في النخل » البرجس نجم وقيل هو المشتري و« البرجاس » غرض في الهواء وأظنه مولدا^(٧٢) .

٩ — بشرقه : المثل : « ان حضر العيش يبقى المش بشرقه^(٧٣) وهو مأخوذ من شبارق^(٧٤) وفي القاموس شبرقه : قطعه ومزقه ، وفي اللسان شبرقت اللحم : قطعته وفرقته^(٧٥) .

١٠ — بال : المثل : « صاحب بالين كداب وصاحب ثلاثه منافق » بمعنى الحال أو الشان ويقال فلان رضى البال^(٧٦) .

١١ — بُّق : المثل : « ارميه البحر يطلع وفي بُّقه سمكه » يقال بق الرجل بقا : أكثر القول في صواب أو خطأ ، بق الكلام : لفظه وبق الخبر : أذاعه^(٧٧) .

١٢ — بص : المثل : « اللى يبص لفوق رقبته توجعه » وفي القاموس بص : برق ولمع^(٧٨) .

١٣ — بربور : « أم بربور ما بتبور » في القاموس بمعنى طعام هلامي^(٧٩) .

١٤ — بهدله : المثل : « الفخر حشمة والعز بهدله » . في القاموس البهدة الخفة والاسراع في المشى^(٨٠) .

١٥ — بغيغ : المثل : « اللى يعمل جمل ما يبيغنيغش من العمل » « بيع » أى صرخ بعجزه وانهازمه وهى مقلوب « عيبع » وفي القاموس : عيبع : انهزم^(٨١) ، وهى مفتوحة الباء وسكون العين في الاثنتين .

١٦ — بغيرزقي : المثل : « لما يشبع الحمار يبعزق عليه » وهى بمعنى نثره ففرقه ، وهى مقلوب زعبق الشئىء : فرقه ويده كيعزقه^(٨٢) .

١٧ — بطط : المثل : « اللى نحزته في سنه نبططه في يوم ١٩ » والمثل : « اللى يحزته التور يبططه الجمل » وفي الوسيط ببطط المعجن يسطه ومده وهى محدثة^(٨٣) .

١٨ — بزبوز : المثل : « ابريق انكسر وآدى بزبوزه » ، والبزبوز : رعاغ الناس ، وفي القاموس البزباز الكلام الخفيف الحركة والقول فيها بزبوز وأشبعتم ضمة الباء الثانية والبزبوز : قسبة من حديد على فم الكي^(٨٤) .

* حرف التاء

١ — تلمض : المثل : « اللى واحد على أكلك يتلمض لك » يقال تلمض فلان : أخرج لسانه فمصح شفثيه من طعام وتلمظت الحية : أخرجت لسانها^(٨٥) .

٢ — تكعبل : المثل : « زى الخنفس يتكعبل في المشاق »^(٨٦) الاصل فيها قعبل وأبدلت القاف كافا ، وفي القاموس : القعبل : اقبال القدم كلها على الاخرى^(٨٧) .

٣ — تبغدد : المثل : « زى العوالم تتبغدد في بيت الزبون » وفي القاموس : تبغدد : تشبه بأهل بغداد وتبغدد فلان على عمله : بطر واستخف به^(٨٨) .

٤ — آتاويه : المثل : « اللى أفرقه وأنا مشتھيه أقعد جنب الحيط واتاويه » وفي القاموس : تاه يتوه وتوه : هلك ، والتوه الذهاب^(٨٩) .

* حرف الجيم والحاء والخاء :

١ — جَجَجَ : المثل : « قاعد على نخ وعمال بيَجُج » : بمعنى التهويل والادعاء ، وفي القاموس جَجَجَ بمعنى يخ : عظم الأمر وفخم^(٩٠) ولا يبعد أن تكون « جَجَج » محرفة عن جَجَفَ^(٩١).

٢ — جَوَّه : المثل : « ألف عدو يرُّه البيت ولا عدو جُوَّاه » جوكل شبيء : بطنه ودخله^(٩٢) ويقولون فلان جوا أى ليس خارجا قال المجدي : الجو : داخل البيت^(٩٣).

٣ — جَعِيس : المثل « اذا كان طبابخ جعيس ياما تشبع من المرق » وأصلها : « الجعيس » وهو الغليظ الضخم^(٩٤) والعامّة ضخمت « السين » فتحوّلت الى « صاد » .

٤ — حَزَقَ : المثل : « البقرة بتولد والطور بيحزق ليه ٩ قال آهو تحميل جمایل » ويقال ثياب محرقة : ضيقة ، والأصل فيها حَزَكَ وأبدلت الكاف همزة ، ففي القاموس حَزَكَ يحزكه عصبه وضغطه وبالحيل شده واحتزك بالتوب : احتزم^(٩٥).

٥ — حَطَطَ : المثل « جوزوا الشخّاتّه تتغنّى حطت لقمه في الطاقه وقالت : حسنه يا ستي » يقال حط الشيء وضعه وأنزله أو القاه^(٩٦) وفي القاموس : الحط : الوضع . وحط الشيء : أنزله والقاه وحط السعر : أرخصه^(٩٧).

٦ — حَتَّه : المثل : « واحد شاف صُرْم^(٩٨) صاحبه مدلل قال له : هات حتّه لقطتي » . في القاموس حَتَّه : فركه وقشره والحتّة بفتح الحاء : القطعة^(٩٩) . ويقولون : ضربته حتّه معناه : اكتفيت فله معنى في كتب اللغة والحت : ما لا يلتزق من التمر^(١٠٠).

٧ — حَلِيط : المثل : « يا حلياط النسكه بلاط » في الوسيط حلط : غضب ، وحلط : لح في الحلف ، وحلط في الأمر : أسرع^(١٠١) .

٨ — حَنَكَ : المثل : « الطاييه لحنكك والنيه لصاحبها » ويقال حنكته التجارب أى أحكمته^(١٠٢) ، وفي القاموس : الحنك محرّكة : باطن أعلى الفم من داخل أو الاسفل من طرف مقدم اللّخيين .. ج أحناك^(١٠٣) .

٩ — حَفَنَ : المثل : « الى ياخذ الطحان حَفَنَ يَحْفَن يقدمه حسان بحسان » والحفنه : ملاء الكف . وفي القاموس : الحفن : أخذك الشيء بُراحتيك والأصابع مضمومة^(١٠٤) .

١٠ — خَيطَ : المثل « خَبْطَتين في الراس توجع » خبطه بالعصا : ضربه^(١٠٥) ..

١١ — خَشَ : المثل : « خش بشى تنتشى » ، « اكنس بيتك ورشه ما تعرف مين يخشه » . هي عربية صحيحة . وقال في القاموس خششت فيه : دخلت^(١٠٦) .

١٢ — خَرِيشَ : المثل « كلم القطه تخزيشك » يقال خريشني بأظفاره أى آذني^(١٠٧) والأصل فيها خَمَشَ ثم أبدلت الميم المضعفة وأبدلت الاولى راء فصارت خريش وفق قاعدة المخالفة . وفي القاموس : خَمَشَ وجهه قطع قطعاً فيه^(١٠٨) .

* حرف الدال :

١ — ديكه : المثل « زى الشعير زَبَكُه وقلة بركه » ربما كان أصلها دريكه^(١٠٩) وهى الطبلبة وأسقطت الراء خاصة وأن المعنى فى المثل : جليه وهو قريب من صوت الطبلبة .

٢ — دب : المثل : « ان شفت أعمى بيه وخد عشاء من عبه ما انتش أرحم من ربه » ، وفى الوسيط : دب فلانا بالعصا : ضربه^(١١٠) .

٣ — دحديره : المثل : « طلع من نقره وقع فى تُخديره » تدحدر : تدحرج ودحرجه : حركه فاندفع منحدرًا^(١١١) والأصل فيها تدحدر وأدغمت التاء فى الدال وأجتلبت الهمزة لأمكان النطق فى الابتداء^(١١٢) .

٤ — ديق : المثل : « بُبقي يا خاييه للغاييه » فى القاموس دباه تدبينا : غطاء وواراه ودبا كمنع : سكن ودبا : سكن واسكن^(١١٣) .

٥ — دغرى : المثل : « أمشى تُغرى يحترار عدوك فيك » بضم الدال وسكون الغين وكسر الراء . الدغرى بفتح الدال المشددة والراء يقال : دغرى لا صفى : اقتحموا عليهم ولا تصافوهم^(١١٤) ويقول تيمور هى كلمة دخيلة من التركية وأصلها « طغرى » ومعناها الاستقامة فى السب^(١١٥) .

٦ — دست : المثل : « اللى فى الدست تطلعه المغرغه » تستعمله العامة لقدر النحاس^(١١٦) .

٧ — الدون : المثل : « اللى اشترى الثون بالدون رجع لبيتته مغبون » وهى بمعنى الخسيس الحقيق^(١١٧) .

٨ — دردى : المثل : « اذا كان النبيت يزدى والعشيق كرى والتقل قول حار والعشا بصار^(١١٨) ايش يكون الحال » ؟ دردى بكسر الدالين وسكون الراء . وفى القاموس دردى الزيت : ما يبقى أسفله^(١١٩) .

٩ — دردج : المثل « ابن بلد ومدزج » الأصل فيها تدرج وأدغمت التاء فى الدال واجتلبت الهمزة لا مكان النطق فى الابتداء وفى القاموس الدردج : المولع بالشئ^(١٢٠) .

١٠ — دح : المثل « اللى كان امبارح يقول كخ صبح النهارده يقول دح » ، « اللى يلعب بالتح ما يقولش أح » فى القاموس دح : دح : لعبة للصبية يجتمعون لها فيقولونها فمن أخطأ قام على رجل وحجل سبع مرات^(١٢١) ، ود فلانا : ضربه بكفه ودح : دفعه ورعى به^(١٢٢) .

١١ — داداى : المثل : « من داداك داديه واجعل ولناك عبيده ومن عاداك عاديه روحك مش فى ايده » وفى الوسيط : « الدُدا : اللهو واللعب^(١٢٣) .

١٢ — دى : المثل « الدئى ع الودان أمر من السحر » وهى محرفة عن الدوى . قال المجيدى : الدوى : الربيع الخفيفة ودوى الرجل سمع له هدير^(١٢٤) .

* حرف الراء والزاي :

١ — راج : المثل « راج التوار وفضل القوار » ، « راحت السكره وجت الفكره » وفى القاموس رحت الى القوم : نهبت اليهم^(١٢٥) .

- ٢ — رد : المثل : « الباب المردود يرد الأجل المستعجل » وهي عامية مبتذلة (١٢٦) .
- ٣ — رك : المثل : « رَك الحيطه على قالب » والمثل « الرُك مشرع النون الرك على الرُنون » أى أن السر ليس في حرف النون ولكن فنيمن يستغل هذا الحرف وهو مثل سحرى صوفى وكلمة « الرك » بمعنى ما يعول عليه (١٢٧) .
- ٤ — زيون : المثل : « الزيون الزفت يا بيدريا تأخر » وهي كلمة مولدة قالها ابن الانبارى وفي امثال المولدين « الزيون يفرح بلا شىء » (١٢٨) .
- ٥ — زريبه : المثل : « خد من الزرايب ولا تاخدش من القرايب » له أصل في اللغة ، وفي القاموس : الزرب : المداخل وموضع الغنم وما يعمل كالحائط من الغاب ويكسر كالزريبة (١٢٩) وفي الوسيط : حظيرة الماشية (١٣٠) .
- ٦ — زلايبه : المثل : « هي كل الوقعات زلايبه » قيل هي مولدة والصحيح أنها عربية لورودها في رجز قديم (١٣١) وفي الوسيط : حلواء تصنع من عجين رقيق تصب في الزيت وتقلي ثم تعقد بالديس (١٣٢) .
- ٧ — زعل : المثل : « زَعَلَه على طرف مناخيره » . وفي الوسيط زعل من الشىء : تالم وغضب (١٣٣) .
- ٨ — زغزغ : « المثل : الدلع في الكبيرى الزغزغه في الحمير » الزغزغة : السخريه ، ويقول : الزمخشري في أساس البلاغة ، زغزغ الشىء : حركه تحريكا شديدا وتزغزغ : تحرك (١٣٤) .
- ٩ — زقل : « الرُّقْل بالطوب ولا الهروب » الاصل فيها زجله وأبدلت الجيم قافا مهموزة ، وفي القاموس : زجله بالشىء : رماه ودفعه (١٣٥) .
- ١٠ — زن : المثل : « دبور زن على خراب عشه » زن بمعنى طن وفي القاموس زن عصبه : ييس (١٣٦) .
- ١١ — زوعه : المثل : « جوعه على جوعه تخلى الصبيه زوعه » ويقولون أصبح زوعة وهو صحيح لغويا ، وفي القاموس : زوع العنكبوت فكانه يقول : صار مثل العنكبوت خلقته مشوهة (١٣٧) .

« حرف السين :

- ١ — ست : المثل : « ست وجاريه على طبق البساريه » يقولون للمرأة العظيمة « ستى » أى ياست جهاتى (١٣٨) وفي العامية ستى : أى جدتى كما يقال سيدى أى جدى (١٣٩) .
- ٢ — سك : المثل : « لولاك يا لسانى ما انسكيت يا قفاى » ، والمثل « الى يقدم قفاه للسك ينسك » وفي القاموس تضبيب الباب بالحديد (١٤٠) والاصل فيها صك وأبدلت الصاد سينا وصلك الباب : أغلقه والسك : سد الشىء (١٤١) .
- ٣ — سلفه : المثل : « مركب الضراير سارت ومركب السلافي غارت » ذكرها الزيندى فقال ويقولون فلان « سلف » فلان اذا تزوجا أختين (١٤٢) ونقول فلانة سلفة فلانة : زوج كل منهما أخ للآخر ، وفي القاموس : هما سلفان أى متزوجا الاخنتين (١٤٣) .

٤ — **سَخَام** : المثل : « ما اسخَم من سَتَى الاسيدى » فى القاموس : السخام : الفحم أو سواد القدور ويقول الزمخشري فى أساس البلاغة سخم الله وجهه : طلاه بالسخام وهو سواد القدور والفحم (١٤٤) .

٥ — **سَايِب** : المثل : « كل حمارة سابت وبوها بيت أبو نابت » فى القاموس « السيب » مصدر سَاب أى جرى ومشى مسرعا (١٤٥) .

٦ — **سَف** : المثل : « عويل قال له كفه الى تفرقه سَفه » يقال سف الدواء : تناوله بإيساء غير معجون (١٤٦) وفى القاموس السفة : القبضه من القمح ونحوه (١٤٧) .

« حرف الشين :

١ — **شَاف** : المثل : « اللى شاف أخير من اللى سمع » يقولون شاف الشئىء أى نظره (١٤٨) .

٢ — **شَخ** : المثل : « شَخُوا على كلکم يالى الزمان خلانى لکم » الشخ : البول (١٤٩) وفى القاموس شخ شخا : بال ويقول الزمخشري فى أساس البلاغة : شخ ببوله : أرسله بصوت (١٥٠) .

٣ — **شَاطِر** : المثل : « طول ما الولاده بتولد ما على الدنيا شاطر » فى القاموس الشاطر من أعيا أهله خبثا (١٥١) .

٤ — **شَلَح** : المثل : « ان فاتك البدرى شَلَح وأجرى » والمثل « الف حرامى ما يشلحوش عريان » يقال شلح فلان اذا خرج عليه قطاع الطريق فسلوه ثيابه وعزوه ، المشلح الذى يعرى الناس ثيابهم (١٥٢) .

٥ — **شَمْلُولَه** : المثل : « أم العيل مشلوله واذا كانت ميت شَمْلُولَه » الشملال : السريع الخفيف (١٥٣) .

٦ — **شَمَمَت** : المثل : « قعده على قعده فات النهارده واتشمتت الاعدا » يقولون شمت العدو فينا (١٥٤) .

٧ — **شَوَيْش** : المثل : « شويش يا حنا حط النقوط يا ميخائيل » منحوتة من كلمتى شىء بشىء : أى يا من تحضرون هذا الحفل قدموا لنا منحة من بعض المال وكل شىء تقدمونه سيرد لكم بشىء آخر (١٥٥) ويرى تيمور أن أصلها « شاباش » دون أن يوضح اللغة التى تنتمى اليها الكلمة (١٥٦) .

٨ — **شَال** : المثل : « أصعب من شيل الحجر » شال بمعنى رفع يقال : شال الشئىء أى ارتفع وشالت الناقة بذنبها (١٥٧) .

٩ — **شَوِيه** : المثل : « شويه يا حيرتى فى اللى لما هو لى كمان شويه يقلعه لى » الشوية : القليل من الكثير والشوية : البقية من الشئىء (١٥٨) وأصلها اما الشواية ثم اختلس أشباع فتحة الواو واختفى الأشباع . قال الميدانى الشواية بالضم الشئىء الصغير من الكبير وفى القاموس الشوى : الأمر الهين (١٥٩) .

* حروف الصاد والطاء والظاء والعين :

١ — صعلوك : المثل : « ايش جايك يا صعلوك بين الملوك » يقولون فلان صعلوك . قال في الزاهر : الصعلوك كمصفور : الرجل الفقير (١٦٠) .

٢ — صهين : المثل : « صهين تقلص حليط تكسب » الأصل فيها « صه » وظنها البعض عن طريق السمع الخاطئ أنها سهين فصرفوها وقالوا : صهين . وفي القاموس : « صه » يسكون الهاء وكسرهما مثونة كلمة زجر للمتكلم : أسكت (١٦١) .

٣ — طيشاش : المثل : « الطشاش ولا العمى » الطشاش : ضعف البصر (١٦٢) .

٤ — طشتت : المثل : « قُطِع الطُّشَّت الذهب الى أطرش فيه الدم » والطشت اناء معروف والأصل طستت وأبدلت شيئا وفي القاموس الطشتت : الطس (١٦٣) .

٥ — طرش : المثل السابق . وطرش معرب وليس يعربى قديم ولكنهم صرفوه وقيل هو أقل من الصمم (١٦٤) .

٦ — طرشا : المثل : « اللي ترميه بقوله بطرشا » بمعنى الضيق والغيظ . وطرشه : ضربه حتى أضعفه والأصل فيها طرشحه وفي القاموس الطرشحه الاسترخاء وضربه حتى طرشحه (١٦٥) .

٧ — ظرط : المثل : « ما ظرط من ستي الا سيدي » الأصل فيها ضرط وأبدلت الضاد ظاء ، وفي القاموس ضرط : أخرج ريحا من استه مع صوت (١٦٦) وأضرط به : عمل له بفیه كالضراط فهزيء به (١٦٧) .

٨ — عاوز : المثل : « اللي عاوزه بيتك يتحرم ع الجامع » قال في الزاهر : العوز هو الحاجة (١٦٨) .

٩ — عاير : المثل : « لا تعايرنى ولا عايرك يالى الهم طايلى وطايك » يقال « تعايرا » تعايبا ، وعير فلانا : ذكره بعيوبه (١٦٩) والكلمة في المثل السابق مأخوذة من كلمة « عير » أما كلمة « عاير » في المثل : « اللي بيعاير ما على باله من اللي داير » وهى من المعايرة بالقياس بالحجم والسعة وفي إصلاح الخلط لابن السكيت « قد عايرت الموازين عيارا ويا فلان عاير ميزانك » (١٧٠) .

١٠ — عويل : المثل : « عويل بلاده عويل بلاد الناس » في القاموس : عول فلان عليه معولا : اتكل واعتمد (١٧١) .

١١ — عيط : المثل : « المعزة الغيثاطه ما ياكلش أبنها الديب » فلان عيط اذا صاح (١٧٢) وفي مصر أخذت الكلمة من البكاء (١٧٣) .

١٢ — عيل : المثل : « مرضاة الغيِّل قليله يا بخيله » يقال عيل الرجل أهل بيته الذين يكفلهم ، ويقال عنده كذا وكذا عيلا أى كذا وكذا نفسا من العيال (١٧٤) .

١٣ — عايق : المثل : « عايق ومدايق » العيوق : العلو (١٧٥) .

* حروف الغاء والقاف والكاف :

- ١ — فتش : المثل : « الرغيف إن اتفتش ما يتاكلش » لغوى صحيح والتفتيش طلب من بحث (١٧٦) .
- ٢ — فحت : المثل : « كل شيء بالبعث الا القلقاس فيه وفحت » يقال فحت فحتا أى بحث وفحت الأرض والأصل فتح وحدث قلب مكاني (١٧٧) .
- ٣ — فشار : المثل : « الفشر والنشر والعشا خبيزه » تقال للهزيان وليس من كلام العرب (١٧٨) .
- ٤ — فطس : المثل : « تفتس ولا سكيئة الفش » فطس : مات (١٧٩) .
- ٥ — فرشع : المثل : « طاهرت انا عنبر قام فرشع سعيد » ومعناه اذا فتح ما بين رجليه (١٨٠) والفرشاح : الأرض الواسعة العريضة (١٨١) .
- ٦ — فقع : المثل : « لولاكى يا جارتى لا تفقتت سرارتى » يقولون فلان فقع من القهر (١٨٢) .
- ٧ — قحبه : المثل : « تكلم القحبه تتهيك وتلهيك والى فيها تجيبه فيك » والمثل « أبعد عن القحبه والسرقة واعمل كل شيء تلقى » قحبه : فاسدة والقحبه : المسن والعجوز يقال لها قحبه (١٨٣) . والعجوز يأخذها السعال (١٨٤) .
- ٨ — قحف : المثل : « رينا ما بيديش للقحف عدله » وفى اللسان القحف . العظم الذى فوق الدماغ من الجمجمة ، والقحف اثناء من الخشب (١٨٥) وقد أخذ اللفظ للصلافة على سبيل المجاز (١٨٦) .
- ٩ — القفدان : المثل : « الدى ع الودان يقلب القفدان » وفقد : صفع وبعد بفتح الفاء ويكسرهما : ضعف واسترخت مفاصله (١٨٧) .
- ١٠ — قفقف : المثل : « عرايا مقفقفين جابو بعشاهم باسمين » فى الوسيط قفقف : الذى اسطكت أسنانه واضطرب حنكاه من البرد وغيره والتقفقف : الفك (١٨٨) .
- ١١ — قرقض : المثل : « ان قرقض الكلب عصاته ليس بالنعم وجود » الأصل فيها قضيض وأبدلت الضاد الأولى راء وفق قاعدة المخالفة وفى القاموس قضيض الوند : قلع (١٩٩) .
- ١٢ — سب : المثل : « العادم ينطب والمالح ينكب » وهى من لغة مصر ولكنها فى العربية . قال المجدى : كب الشيء أى أهرقه (١٩٠) وفى القاموس كبه : قلبه (١٩١) .
- ١٣ — كجب : المثل : « كُجب والله المسبب » فى الوسيط كجب الغزل : جعله كبه (١٩٢) .
- ١٤ — كخ : المثل : « محدش يقول على خراه كخ » فى الوسيط زجر للصبى عن تناول شيء لا يراد أن يتناول (١٩٣) .
- ١٥ — كش : المثل : « جم يحلبوا القدره كشت قالوا : يغور اللبن الى ييجى من وش القروء » فى الوسيط تستعمل « كش » الآن بمعنى تقبض ويقولون كش فلان من كذا : هابه وانقبض منه (١٩٤) .
- ١٦ — كنتك : المثل : « كُنتوتا ولا حرير الناس » فى الوسيط يقال كنتك الرجل : أكثر من الكلام فى سرعة (١٩٥) وتستعمل الآن بمعنى المرقع من الثياب .

١٧ - كعبيل : المثل : « زى الخنفس يتكعبل في المشاق » (١٩٦) الأصل فيها « قعبيل ، وأبدلت القاف كافا . وفي القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى (١٩٧) .

١٨ - كويس : المثل : « يجيب الكويس لا حيا به قال كل شيء بحسابه » الأصل فيها كويس تصغير كيس وأبدلت الياء غيـ المضغفة واوا وفق قاعدة المخالفة فرارا من التضعيف وفي القاموس الكيس : الطريف (١٩٨) .

* حرف اللام والميم :

١ - لايط : المثل : « لايط البدوى ولا تجاربه » بمعنى صارح وهى ممطوطة من لب ولبه بالعصا : ضربه بها وفي القاموس له : ضربه (١٩٩) .

٢ - لاصحس : المثل : « اضرب الطاسه تجى لك ألف لحاسه » فى القاموس اللحس كالمنع . ولحست الدواب والماشية نبت الأرض (٢٠٠) .

٣ - لت : المثل : « الطينه من الطينه وألته من العجينه » يقال « فلان يلت ويمجن » أى كثير الكلام وفي القاموس : لت السويق : بله بشيء من الماء ويقال : لت الحصى : دقه (٢٠١) .

٤ - لخبط : المثل : « لخبط كيانه » والأصل فيها خبط وفك أذغام الباء المضغفة وأبدلت الأولى لا ما (خبط) وفق قاعدة المخالفة ثم حدث قلب مكانى (لخبط) . وفي القاموس تخبط : سار على غير هدى (٢٠٢) .

٥ - لسه : المثل : « ولش ياما فى الجراب يا حاوى » وهى كلمة منحوتة من قولنا لهذه الساعة (٢٠٣) .

٦ - لمه : المثل : « البركه فى اللمه » ، والمثل « كترأ من اللئه لأبد من الفراق » فى الوسيط : لم الشيء لما : جمعه جمعا شديدا (٢٠٤) وفى القاموس : اللمه : الجمع والأصحاب فى السفر (٢٠٥) .

٧ - اللماضة : المثل : « زى الفجل متحزم على اللماضه » فى القاموس التلماظ : من لا يثبت على مودة غيره (٢٠٦) .

٨ - محشور : المثل : « زى البصل محشور فى كل حاجه » ، أصلها محصور وحصر : حبس وفى القاموس : الحصر أى احبس (٢٠٧) .

٩ - مطرح : المثل : « أريط الحمار مطرح ما يقولك صاحبه » والمثل « جاى امبارح يملك المطارح » . وفى القاموس الطرح : محرقة : المكان البعيد والمطرح : اسم مكان من طرح (٢٠٨) .

١٠ - مجفر : المثل : « فوت على مركب معفر ولا تفوتش على مركب مجفر » والعفر : ظاهر التراب أما الجفر فهو تغير ريح الجسد (٢٠٩) وله أصل فى اللغة . وأشار إليه صاحب القاموس (٢١٠) .

١١ - مقش : المثل : « تنفطس ولا سكيبة المقش » فش الورم : زال انتفاخه . وفى

القاموس : فش الوطب : أخرج ما فيه من الريح (٢١١)

١٢ — ملين : المثل : « الملين يكب على القاضي » ، « آمنوا على مشنه مليانه عيش ولا تآمنوا على بيت ملين جيش » . من ألفاظ الأضداد والأصل فيها ملآن وأبدلت الهمزة ياء « ملين » (٢١٢)

١٣ — مناقره : المثل : « حمانك مناقره . طلق بنتها » . في القاموس : بينهما مناقرة ونقار : أى مراجعة في الكلام (٢١٣) .

١٤ — مشحوط : المثل : « لا خير في زاد ييجى مشحوط ولا نيل ييجى في توت » . في القاموس : شحط كمنع : بعد ، وشحط الماء : بعد عن تناول اليد (٢١٤) .

١٥ — مندره : المثل : « بيعة المندره غندره » الأصل فيها المنطرة وأبدلت الظاء ضادا . وفي القاموس المنطرة : ما نظرت إليه (٢١٥) وأحياناً تنطق مضخمة فيقال منضرة .

* حروف النون والهاء والواو والياء :

١ — ناغش : المثل : « راكب بلاش ويناغش مرة الرئيس » يقال ناغى فلان طفله : لاطفه . وناغى المرأة : غازلها (٢١٦) والمرأة تناغى الصبي أى تكلمه بما يعجبه (٢١٧) .

٢ — نبتش : في المثل : « بيت النبتاش ما يعلاش وأن على راح بلاش » . النبتش : جذب اللحم ونحوه قرصاً ونهشاً (٢١٨) ونبتش الشيء : جذبته واستخرجه (٢١٩) .

٣ — نش : المثل : « أقعد في عشك لما الدبور ينشك » في القاموس النش : الدفع والتحريك شديداً والسوق والطرد (٢٢٠) .

٤ — نكت : المثل : « ناس في سكتة وناس في هزبه ونكتة » معنى نكتة هنا القبيح والضيق وهى يفتح النون وسكون الكاف . أما في القاموس فنكتة : ألفاء على رأسه فانتكت . والنكتة الملحة أو الطريف من القول (٢٢١) .

٥ — هوى : المثل : « إذا كان بك تهريه أسكت وخليه » من هراً . وهراً اللحم يهره : ازاد نضجه حتى أنفصلت منه عظامه ، وهراه الزمن أو البرد : اشتد عليه (٢٢٢)

٦ — هب : ههب : المثل : « ما فضلش حد الا لما هبتا حتى المسخم كلبنا » والمثل « لو لبسوا الكلب شرف أخضر ما ينسى الهبييه ولا نومه في الخواره » (٢٢٣) . وههب : نبج . وفي القاموس الهبيية : السرعة والزجر والههباب : الصباح (٢٢٤) .

٧ — هلس : المثل : « تمسل غسيل فلش وتكل على الشمس » يقولون فلان هلس وهو صحيح لبقوا ومعناه اذا تكلم كلاماً غير منتظم (٢٢٥) ويقال خبر هلس لا أساس له وهو يدعو إلى السخرية وفي القاموس هلسه المرض : هزله (٢٢٦) .

٨ — هت : المثل : « كل هته خير من ألف علقه » يقال هت فلان فلانا : هدهد لا خافته . وفي القاموس الهت : سرد الكلام وتمزيق الثياب (٢٢٧) .

٩ — هاود : المثل : « اللى ما يهاونك هاوده » له أصل في اللغة ومعناه أرقق به ، والمهاودة المواءمة والمصالحة (٢٢٨) .

١٠ — هـدو : المثل : « هُدُو السُرْبِز » الأصل فيها هدوء ، وأبدلت الهمزة واوا وأدغمت الواو في الواو . وفي القاموس هدأ هدأ : سكن (٢٢٩) .

١١ — هوب : المثل : « هوب بعصايه العز ولا تضرب بها » هوب بمعنى هوش وهوش لفظ عربي صحيح (٢٣٠) .

١٢ — وكس : المثل : « أنت جبتها لحبيبتها واندارت لقت البرد بوكستها » الكوس : النقص والسطط والجور (٢٣١) .

١٣ — يها تي : المثل : « اللي في قلب المشوم ييات يها تي » وهي بمعنى كسر الطلب والدعاء وتحمل معنى يذوح ويندب حظه وفي القاموس : هاتي : أعطى (٢٣٢) .

* * *

ومن هذا العرض والمتابعة الرأسية للكلمات يمكن الوصول إلى أن هذه الكلمات على قلتها بالنسبة لكمية الأمثال المدروسة هي تطور طبيعي يستمد جذوره من اللغة العربية ، وأن هذه الظواهر الطبيعية لم تكن خافية على القدماء كما أنها ليست جديدة أو مستوردة أو مستعارة بحيث يمكن أن نخشى سيطرتها . ولكن كما هو واضح فإن هذه الكلمات تسير في سياق التطور . ونحن نعرف أن رجل الشارع إذا وجد صعوبة لغوية تعوقه عن الوفاء باحتياجاته الحياتية فإنه لا يتوقف طويلا ولكنه ينساق وراء الفطرة فينطلق لسانه بأقل قدر من التعبير . وطبعي أن ينصرف عن الكلمة أو اللغة التي تعوق حركته وتعرقل قدراته الفكرية ، ولكن كما هو واضح فإن العربية تتمتع بمميزات داخلية كالمرونة والسهولة والوضوح والقابلية للتطور يتيح لها أن تكون أداة تواصل كاملة . ولاشك أن كل هذه القدرات قد حدثت من التغيير الكبير ، وحتى في فترات التخلف فإن سلطان التعبير العامي كان ضعيفا وغير نافذ التأثير ذلك أن التغييرات التي تطرأ على الكلمة لا تحدث بطريقة ارتجالية أو عشوائية ولكنها تخضع لقوانين خاصة قد تتدرج بها على مراحل زمنية وفي ظروف اجتماعية معينة فيتغير حرف فيصانف هو لدى الجماعة فتذيعه وتنتشره أو يستبدل حرف بأخر قريب منه أو بعيد عنه ، وقد يضاف حرف أو يسقط حرف وفي كل هذه الأحوال تتحكم الجماعة في نشره أو عدمه ..

ولهذا فإننا نميل إلى اعتبار أن العامية لا تتعدى لهجة قد تغيرت قليلا عن اللغة الأم دون أن تؤثر عليها ، وأنها في واقع الأمر أمام ظاهرة حرية الكلام المضبوطة والتي لا تخرج عن نطاق الفصحى ..

والسؤال المطروح هو : لماذا تضاءلت الكلمات الكامنة في هذا الكم الكبير من الأمثال ٩ . أن هذه القضية قد تدخل بلا شك في مجال علوم اللغويات وأن كنا نرى أن القضية الأكثر إلحاحا هي قضية مستحدثات الحضارة والمدنية كما يسميها حفيى ناصف ويجب أن يركز اللغويون جهودهم على مجموعة المفردات الحرفية المتعلقة بالعلوم الدينية والعملية وأن يلاحقوا هذه المستحدثات الاصطلاحية بالبدائل العربية أو التعريب ولن يتيسر هذا الا بانطلاق جماعات من الباحثين الشبان بين الحرفيين ومراكز الاستخدام اليومي لوسائل الحضارة المادية ويسجلوا كل المصطلحات وما استطاع الشعب تطويره وما لم يطويعه وأن يعيدوا صياغة كل ذلك بما يتفق مع الشروط والضوابط اللغوية نون ترخص أو ابتدال ..

أما هذه الكلمات المتعلقة بالجوانب الروحية أو السلوكية أو القيميّة فإن العربية لا تستطيع أن تتجاوز مثل هذه الكلمات المنهجرة أصلاً من اللغة العربية والبيئات العربية لأنها استمدت أشكالها الحديثة من العربية والظروف الاجتماعية أساساً ودون تأثيرات خارجية وكونت شكلاً متطوراً في نطاق الضوابط والأصول اللغوية والاجتماعية ..

وأخيراً فإنه مما لا شك فيه أن البحث قد لجأ في بعض مراحلها إلى استخدام الإحصاء وهو ضرورة لازمة لحصر المادة العلمية والحصول على نتائج أقرب إلى الدقة ، وحتى لا تكون هذه النتائج فارغة من المضمون ولا تدل على شيء محدد ، علماً بأن البحث كان يدور على كلمات محددة في مجموعة مثلية محصورة بين بداية ونهاية وهذا ما دعا إلى الإحصاء دون الاعتماد على الجداول ..

وعلى كل فقد اقترب البحث من الإحصاء بشكل خفيف حتى لا تفقد الدراسة الانسانية أهم خصائصها وهي الروحية وحتى لا نفصل هذه الدراسة قسراً عن باقي عناصر المجتمع والثقافة .

* * *

وطبيعي أن تبقى بعد هذه الجولة في بعض المعاجم العربية قديمها وحديثها بعض الكلمات التي لم نستدل عليها فيما بين أيدينا من مصادر وتتمثل فيما يأتي :

١ — الرهريط : المثل : « زى الرهريط لا يبني ولا يسد خروق » وهي بمعنى الطين الأقرب إلى السيولة ..

٢ — الأوضه : المثل : « أن كانت الأوضه (الأودة) قد المعصره ما تسعش غير الراجل والمره » (٢٣٣) .

٣ — تفلعص : المثل : « صهين تفلعص حليط تكسب » . وهي بمعنى السمعة .

٤ — أوز : المثل : « ابن مصر يبقى قايم من النوم وخالى شغل وياوز » وهي بمعنى يتكبر وهي بشدة مكسورة على الواو .

٥ — ارفه : المثل : « إرفته خفيفه » ويقال أيضاً « ريحه خفيفه » بمعنى أنه ليس أمامه عقبات وفي المعجم الكبير الأرف : الارث وأرف فلان فلانا : تاخمه في السكنى في المكان (جـ ١ حرف الالف) .

٦ — أزيك : المثل : « أزيك في دى الشيله ودى الحطه رحت على جمل وجيت على قطه » .

٧ — طفش : المثل : « الام تعشش والأب يطفش » أى يدفع الأبناء إلى الهروب .

٨ — تجسطن : المثل : « بدال ماتقعد وتتجسطن اتكلم وأتوسطن » وهي بمعنى يجلس باعتدال ..

إن هذه المجموعة الضئيلة من الكلمات لا تتجاوز نسبتها ٦ ٪ من مجموع الكلمات السابقة بل ولا تمثل شيئاً في هذا الكم الكبير من الأمثال وهي تؤكد ما سبق الإشارة إليه ..

* * *

وحسبنا أن نقف عند قضية ظواهر الكلمات العامية في المثل الشعبي في هذا البحث ، وهي تتعلق بالتفريق بين مصطلحين يشوبهما الخلط والغموض هما :

١ - الأمثال الشعبية

٢ - الأمثال العامية

ولعل هذا البحث يكون قد استطاع أن يجيب أو يوضح أو يلقي ضوءاً على هذه المشكلة ، وهو أنه ينبغي أن نعتمد مصطلح « الأمثال الشعبية » وهو في اعتقادي الصواب وأن نبتعد عن مصطلح « الأمثال العامية » لأنه غير صحيح وغير علمي ذلك أن الأمثال لا يجوز ولا ينبغي أن تنسب إلى العوام وهم فئة تقع في سفح الكيان الاجتماعي بينما الأمثال عبارة عن عملة يومية تستخدمها كل الفئات ابتداء من قمة الهرم الثقافي أو الحضاري والاجتماعي والاقتصادي حتى أدنى درجات السلم الاجتماعي ..

ولقد مررت بهذه التجربة عندما انتهيت من كتابي « الشعب المصري في أمثاله العامية »^(٢٣٤) وقارب على الصدور . وفي جلسة مع أستاذي الدكتور عبد العزيز الأهواني - رحمه الله - سألتني عن عنوان الكتاب وأخبرته بالعنوان السابق وكانت ملاحظته أنها أمثال شعبية وليست عامية ولم أستطع أن أتناول تغيير العنوان أو تصويبه ولعل هذا البحث يكون اهداء لروحه وتأكيداً لرهبته العلمية الصائبة .

«المصادر والمراجع»

* ملحوظة :

هذه الكتب مرتبة حسب أهميتها في البحث ..

١ - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية - د. إبراهيم أحمد شعلان - دار المعارف بمصر - ١٩٩٢ .

٢ - الأمثال العامية مشروحة ومرتبطة على الحرف الأول من المثل - بقلم أحمد تيمور - ط ثانية - ١٩٦٥ .

٣ - حقائق الأمثال العامية - جمع وشرح وترتيب فايقه حسين راغب حرم رفيع فتحي . السفر الأول ١٩٣٩ - السفر الثاني ١٩٤١ - مطبعة أمين عبد الرحمن .

٤ - لسان العرب : ابن منظور مطبعة دار الكتب ج ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ .

٥ - معجم الوسيط - مجمع اللغة العربية بمصر - ويشتمل على ٣٠ ألف كلمة . وقد أنخلت لجنة المجمع على متن المعجم ما دعت الضرورة إلى إدخاله من الألفاظ المولدة والمحدثنة أو العربية أو الدخيلة .

٦ - معجم الوجيز - مجمع اللغة العربية / سارت اللجنة في هذا المعجم على نمط الوسيط .

٧ - المعجم الكبير - الجزء الأول / حرف الهمزة - مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ معجم اللغة العربية ، وهذا الجزء كله عن حرف الألف .

٨ - معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والاصول العربية مأخوذة من القرآن والحديث ومعاجم اللغة ومأثورها - وضع د. عبد المنعم سيد عبد العال - طبعة ثانية ١٩٧٢ / نشر الخانجي مصر .

- ٩ - القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب - تأليف محمد ابن أبى السرور الصديق الشافعى ١٠٨٧ هـ - تحقيق السيد إبراهيم سالم - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٢ ،
- ١٠ - شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل - شهاب الدين أحمد الخفاجى أحد أعيان القرن الحادى عشر - طبعة أولى ١٣٢٥ هـ .
- ١١ - تهذيب الالفاظ العامية - محمد على الدسوقى - ط ١٩٢٠ طبعة ثانية ج ١ ، ٢ .
- ١٢ - لحن العوام - أبو بكر محمد بن حسن بن مذبح الزبيدى ٣١٦ - ٣٧٩ هـ - تحقيق د . رمضان عبد التواب - ط ١٩٦٤ .
- ١٣ - دفع الأصغر عن كلام أهل مصر - مخطوط - تأليف يوسف المغربى - حققه وقتم له د . عبد السلام أحمد عواد - موسكو ١٩٦٨ - (يوسف أبو المحاسن جمال الدين بن زكريا ابن حرب المغربى المصرى الأزهري ولد فى العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى بمصر ١٠٢٠ هـ) .
- ١٤ - التعريفات - على بن محمد بن على الجرجانى ٨١٦ هـ - ط الحلبي - القاهرة ١٩٣٨ .
- ١٥ - المحكم فى أصول الكلمات العامية - د . أحمد عيسى - ط الحلبي ١٩٣٩ .
- ١٦ - المزهر فى علوم اللغة - عبد الرحمن جلال الدين السيوطى - تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - ط القاهرة ١٩٥٨ - ط دار احياء الكتاب العربى ج ١ .
- ١٧ - شرح أدب الكاتب نقلا عن المصدر السابق .
- ١٨ - فى اللهجات العربية - د . إبراهيم أنيس - ط الثالثة - طبع مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .
- ١٩ - دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين - طبع مكتبة الشباب ١٩٨٨ . وفى هذا الكتاب دراسة قائمة بذاتها تحت اسم : الدخيل فى العامية - معجم ودراسة من ص ١٢١ - ٣١٠ وتحتوى على قوائم المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية .
- ٢٠ - أمثال العوام فى مصر والسودان والشام - نعم شقير - طبع دار المعارف بمصر ١٨٩٤ .
- ٢١ - أمثال العامة فى الأندلس - د . عبد العزيز الأهوانى - بحث مطول .
- ٢٢ - المصريون المحدثون - ادوارد لين وترجمة عدلى طاهر نور .
- ٢٣ - أثر الادب الشعبى فى الادب الحديث - د . حلمى بدير - ط دار المعارف بمصر ١٩٨٦ .
- ٢٤ - شخصية مصر - د - نعمات أحمد فؤاد - ط عالم الكتب ١٩٦٨ .

- (١) أنظر لوحة ٣ أ من مخطوط ودفع الأهر من كلام أهل مصر ط دار نشر العلم بمسكو ١٩٦٨ .
- (٢) مقدمة كتاب ودفع الأهر من كلام أهل مصر وقد كتبها د . عبد السلام أحمد عواد (أكاديمية العلوم للاتحاد السوفيتي / قسم المعلم التاريخي - جامعة ليجيراد الدولية) .
- (٣) مقدمة كتاب ومعجم الألفاظ العامية د . عبد المتعم سيد عبد المال - ط الحانجي ١٩٧٢ .
- (٤) للمصريون المحثون / لداورد لين / ترجمة عدلي طاهر نور - ص ١٤٣
- (٥) للمحكم في أصول الكلمات العامية د . أحمد حسي - المقدمة / ط الحلبي ١٩٣٩ .
- (٦) أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث د . حلمي بنير - ص ٣٤ ط دار المعارف مصر ١٩٨٦ .
- (٧) شخصية مصر د - نعمات أحمد فؤاد - ط عالم الكتب ١٩٦٨ .
- (٨) دراسات لغوية د . عبد الصبور شامون - ط مكتبة الشباب - ١٩٨٨ حيث توجد دراسة قائمة بذاتها تحت اسم والدخل في العامية - معجم ودراسة من ص ١٢١ حتى ص ٣١٠ وتحتوي على قوائم هذه المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية ..
- (٩) الزهر في علوم اللغة - السيوطي - تحقيق محمد أحمد جاد اللؤلؤ ج ١ / ٤٨٧ ، ٤٨٨ - ط القاهرة ١٩٥٨ .
- (١٠) شرح أدب الكاتب فخلا من المصدر السابق .
- (١١) دراسات لغوية د . عبد الصبور شامون - ص ٢٩٧ .
- (١٢) في الوبز : حرف الشئ : أماله وحرف الكلام : غيره وحرفه عن معانيه .
- (١٣) الفنان : مساحة من الأرض الزراعية = $7000 \div 4 = 1750$ متر مربع ..
- (١٤) معجم الألفاظ العامية د . عبد المتعم سيد عبد المال - ص ٣٥ .
- (١٥) المصدر السابق ص ٣٩ .
- (١٦) معجم الألفاظ العامية د . عبد المتعم سيد عبد المال - ص ٦٦ .
- (١٧) دراسات لغوية - ص ٢٩٧ .
- (١٨) معجم الألفاظ العامية - ص ٦٨ . وانظر في اللهجات العربية د . إبراهيم أنيس ص ٧٠ .
- (١٩) معجم الألفاظ العامية ص ١٠٦ .
- (٢٠) القول المختضب فيها وافق لغة أهل مصر من لغات العرب - محمد بن أبي السور ص ١٣ .
- (٢١) معجم الألفاظ العامية - ١٢٥ .
- (٢٢) المصدر السابق ١١٧ وأنظر المعجم الكبير ٦٦٤ .
- (٢٣) في اللهجات العربية د . إبراهيم أنيس ص ٢٢٠ .
- (٢٤) اللامضة : القدرة على كثرة الكلام والرغى والمكابة .
- (٢٥) في اللهجات العربية د . إبراهيم أنيس ص ١٣ .
- (٢٦) معجم الألفاظ العامية د . عبد المتعم سيد عبد المال ص ٢٧ .
- (٢٧) حداثك الأمثال العامية - السفر الثاني ص ٨٤ .
- (٢٨) بداية الأمثال رقم ١٦٧٩ حتى نهاية السفر الثاني أي المثل رقم ٢٤٩١ علما بأنه لم يصدر من الحداثك الا السفرين الأول والثاني فقط .
- (٢٩) معجم الألفاظ العامية د . عبد المتعم سيد عبد المال ص ١٠٠ . ولقد طوف كاتب هذا البحث عندما كان أستاذا بجامعة الجزائر في الفترة من ١٩٧٦ - ١٩٨٧ بمنطقة المغرب العربي ابتداء من ميليليا فالناصور فالغرب الجزائري فالوسط الجزائري فالشرق الجزائري حتى غرداية جنوبا وتونس العاصمة ، ولقد وجد اسم الموصول هذا شائع الاستعمال في كل هذه الأماكن وينسب المعنى . وهذه أضافة يمكن أن تعنى صاحب معجم الألفاظ من الخلط في قوله « ان لم تكن كلها » .
- (٣٠) معجم الألفاظ العامية من ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
- (٣١) في اللهجات العربية ص ٢٣٠ .
- (٣٢) جاء في المعجم الكبير أن أبش أصلها وأى شئ « تخففت لكثرة الاستعمال بحذف الياء الثانية من أى الاستهامية

وحذف همزة شيء بعد نقل حركتها إلى الساكن قبلها ثم أعلت اعلال قاص وذهب بعض العلماء إلى أنها مسموعة من العرب ويرى الشرف الجرجاني أنها مستعملة بمعنى أى شيء وليست مخففة منها .

(٣٣) المصريون المحدثون - ادوارد لين وترجمة عبد نور ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٣٤) أمثال العامة - نعم شقير .

(٣٥) تهذيب الألفاظ العامية - محمد علي الدسوقي - ج ١ - ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ . ويلاحظ أن أحمد تيمور يسقط الشين مع حرف النون وهذا يخالف ما درج عليه العامة ، فعند تيمور يقول المثل : وما يسح دمعك الا ايلكع بيتا عد العامة وما يسحس دمعك الا ايلكع ما يدل على أن اللجنة التي تولت نشر كتاب تيمور قد أطلقت يدها في تعديل الأمثال .

(٣٦) الحولي والحولية هو صغير النجعة الذي ولد حديثا ويتغذى غالبا على الرضاع .

(٣٧) حقائق الأمثال - فائقة حسين من ص ١٨٥ - ٢٢٩ .

(٣٨) الفشة : لحم الكرش .

(٣٩) حقائق الأمثال - الأمثال العامية ، موسوعة الأمثال الشعبية في مصر - الكتاب الأول .

(٤٠) المعروف أن كتاب الأمثال لتيمور صدر بعد وفاته بسنتين كثيرة ويبدو أن لجنة نشر المؤلفات التيمورية قد أبحاث لنفسها التصرف في شكل الحروف ، وبدلا من أن تضع تحت التاء كسرة على طريقة العوام وضعت ضمة فتغيرت إلى صيغة البني للمجهول العربية .

(٤١) تم هذا الإحصاء على مجموعة تيمور وهي ٣١٨٨ مثلا وأمثال كاتب هذا البحث وعددها ٣٧٢٧ مثلا وتركت مجموعة والحدائق لأنها توقفت عند حرف الألف في السفرين الذين صدرا ، أحدهما ١٩٣٩ م والآخر ١٩٤١ م .

(٤٢) معجم الألفاظ العامية ص ٢٨٨ .

(٤٣) معجم الألفاظ العامية - د . عبد المتعم سيد عبد العال ص ٧٦ .

(٤٤) دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين ص ٢٩١ وما بعدها .

(٤٥) لقد كانت هناك صعوبات كبيرة في رصد هذه الكلمات ذلك أن الكلمة قد يمر بها الباحث عدة مرات دون أن ينفطن إلى عاميتها ، بل أن معايشة الباحث لوضع الأمثال لمدة ربع قرن قد أوجد نوعا من الألفة بينه وبين كلمات الأمثال مما يعوق عن النطق والتمييز وكان على الباحث أن يلتزم الحذر والدقة وطول البال ، ولعل الغريبة في النطق أو صعوبة إرجاع الكلمة للأصل بما يتفق مع العربية كان له دور في إثارة الشكوك وقد رأى الباحث أن الأسلوب الأمثل هو تسجيل الكلمة بمجرد أن تدخل في دائرة الشك ولو بنسبة ضئيلة والعودة بها إلى التواميس والمراجع .

(٤٦) كاهير وغليفي أو اليونانية أو الفارسية أو التركية وحديثا الانجليزية أو الفرنسية .

(٤٧) شرط المولد ألا يكون في استعمال أهل البادية ولا في المعين من كلام العرب وفي أمالي ثعلب ما يفهم منه أن المولد عنده كل لفظ كان عربى الأصل ثم غيرته العامة بنوع من التغيير - تهذيب الألفاظ العامية - محمد علي الدسوقي - ص ١٤ .

(٤٨) معجم الوسيط : حرف الألف ومعجم الألفاظ ص ١٠٨ .

(٤٩) القول المختضب ص ٣١ وللمعجم الكبير ج ٨/١ .

(٥٠) التغيرات - علي بن محمد بن علي الجرجاني ٨١٦ هـ ط الحلي - القاهرة .

(٥١) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ .

(٥٢) في اللهجات العربية ص ٢٢١ .

(٥٣) معجم الألفاظ ص ٤٩٥ .

(٥٤) معجم الألفاظ ص ١٠٦ .

(٥٥) معجم الألفاظ العامية - د . عبد المتعم سيد عبد العال ص ١٢٢ .

(٥٦) لسان العرب ج ١٧ .

(٥٧) لحن العوام - الزبيدي - تحقيق د . رمضان عبد التواب - ط ١٩٦٤ .

(٥٨) شفاء الخليل - الحفاجي - ص ٤٥ طبعة أول ١٣٢٥ هـ وتهذيب الألفاظ العامية - محمد علي الدسوقي - ج ١ ص ١١٥ طبعة ثانية ١٩٢٠ م ، ومعجم الألفاظ العامية ص ١٢٦ .

(٥٩) القول المختضب - محمد بن أبي السرور ص ٣١ .

- (٦٠) الوسيط - مجمع اللغة العربية حرف الباء .
- (٦١) معجم الألفاظ العامية - ص ١٣٢ .
- (٦٢) القول المختضب ص ٦١ .
- (٦٣) شفاء الغليل وأنظر دراسات لغوية / ١٥٩ - ٦٣ .
- (٦٤) للمصدر السابق ص ٤٥ .
- (٦٥) معجم الألفاظ العامية ص ١٣٠ .
- (٦٦) الوسيط - مجمع اللغة العربية - «حرف الباء» .
- (٦٧) دراسات لغوية - د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٩ .
- (٦٨) شفاء الغليل - ٤٤ .
- (٦٩) دراسات لغوية د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٥ .
- (٧٠) شفاء الغليل - ٤٩ .
- (٧١) معجم الألفاظ - ٢٧٨ .
- (٧٢) لسان العرب ج ٧ وأنظر معجم الألفاظ - ١٢٤ حيث يقول أنها فارسية الأصل .
- (٧٣) لئش : الجين القديم في حالة سيولة وقد كان من علماء الفلاحين الرئيسى منذ سنوات
- (٧٤) تهذيب الألفاظ - ٥٣/٢ وأنظر معجم الألفاظ ٣١٥ .
- (٧٥) للمعجم الوسيط - معجم اللغة العربية - حرف الباء وأنظر معجم الألفاظ ١٤١ .
- (٧٦) المصدر السابق - حرف الباء ومعجم الألفاظ ص ١٣٧ .
- (٧٧) معجم الألفاظ ص ١٣٢ .
- (٧٨) المصدر السابق ١٢٤ .
- (٧٩) تهذيب الألفاظ ج ١/ ٧٦ ومعجم الألفاظ ص ١٤٤ .
- (٨٠) معجم الألفاظ ص ١٣٥ .
- (٨١) المصدر السابق ص ١٣٦ .
- (٨٢) معجم الوسيط - حرف الباء .
- (٨٣) القول المختضب ص ٥٤ .
- (٨٤) معجم الألفاظ ص ١٢٩ .
- (٨٥) معجم الألفاظ / ٤٩٤ .
- (٨٦) المخلق : بكسر الميم دقاق الكتان .
- (٨٧) معجم الألفاظ ص ٤٧١ .
- (٨٨) معجم الألفاظ ص ١٣٦ .
- (٨٩) القول المختضب ص ١٦٠ ومعجم الألفاظ / ١٦٠ .
- (٩٠) معجم الألفاظ ص ١٦٣ .
- (٩١) تهذيب الألفاظ ج ١ ص ٢١٤ ومعجم الألفاظ ص ١٨١ .
- (٩٢) معجم الوسيط - حرف الجيم .
- (٩٣) القول المختضب ص ١٦٣ .
- (٩٤) معجم الوسيط - حرف الجيم .
- (٩٥) معجم الألفاظ ص ١٩٠ .
- (٩٦) الوسيط - حرف الحاء .
- (٩٧) معجم الألفاظ ص ١٩٥ .
- (٩٨) الصرم : بضم الصاد تمدد الدبر إلى الخارج وقت التبرز .
- (٩٩) معجم الألفاظ ص ١٨٤ .
- (١٠٠) القول المختضب ص ٢٠ .
- (١٠١) الوسيط - حرف الحاء .
- (١٠٢) القول المختضب ص ١٢٩ .

- (١٠٣) معجم الألفاظ ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ والقول المختضب ص ١٢٨ .
- (١٠٤) معجم الألفاظ ص ١٩٧ .
- (١٠٥) القول المختضب ص ٨٤ . واللسان جـ ٩ . ومعجم الألفاظ ص ٢١٠ .
- (١٠٦) تهذيب الألفاظ العامة جـ ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
- (١٠٧) تهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
- (١٠٨) معجم الألفاظ ص ٢١٢ .
- (١٠٩) الوسيط : الدرايكة : الفطيلة الصغيرة .
- (١١٠) الوسيط - حرف الدال .
- (١١١) الوسيط - حرف الدال .
- (١١٢) معجم الألفاظ ص ٢٣٢ وأنظر تهذيب الألفاظ جـ ٢ ص ٦ .
- (١١٣) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ وأنظر القول المختضب ص ١١٩ وتهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٩٤ .
- (١١٤) الوسيط - حرف الدال .
- (١١٥) الأمثال العامة - أحمد تيمور ص ٩٤ .
- (١١٦) شفاء الغليل/ ٩٨ وأنظر القول المختضب جـ ٢١ .
- (١١٧) الوسيط/ حرف الدال ومعجم الألفاظ/ ٢٤٧ .
- (١١٨) بشار : طبخ شعبي مصري يتكون من فول وغضروات معجونة ويضاف له البصل والثوم ويغمر الخليط كمجينة ويسوى على النار بعد إضافة قليل من السمّن .
- (١١٩) معجم الألفاظ/ ٢٣٧ والوسيط/ حرف الدال .
- (١٢٠) معجم الألفاظ/ ٢٣٦ والوسيط/ حرف الدال .
- (١٢١) معجم الألفاظ/ ٢٣٢ .
- (١٢٢) الوسيط/ حرف الدال .
- (١٢٣) الوسيط/ حرف الدال ويرى د. هيد الصبور شاهين في كتابه "دراسات لغوية" أنها مأخوذة عن الفارسية/ ١٧٨
- (١٢٤) القول المختضب/ ١٦٦ .
- (١٢٥) معجم الألفاظ/ ٢٦٩ .
- (١٢٦) شفاء الغليل/ ٩٤ والقول المختضب/ ١٦٦ والوسيط حرف الراء .
- (١٢٧) الوسيط/ حرف الراء .
- (١٢٨) شفاء الغليل/ ١٠٠ .
- (١٢٩) القول المختضب/ ١٥ ومعجم الألفاظ/ ٢٧٦ .
- (١٣٠) الوسيط حرف الزاي .
- (١٣١) شفاء الغليل/ ١٠٠ .
- (١٣٢) الوسيط/ حرف الزاي .
- (١٣٣) الوسيط حرف الزاي وأنظر معجم الألفاظ/ ٢٧٩ .
- (١٣٤) معجم الألفاظ/ ٢٨٠ وأنظر الوسيط/ حرف الزاي .
- (١٣٥) معجم الألفاظ/ ٢٨٢ .
- (١٣٦) معجم الألفاظ/ ٢٨٥ .
- (١٣٧) القول المختضب/ ٩٦ .
- (١٣٨) شفاء الغليل/ ٢١ والقول المختضب/ ٢١ .
- (١٣٩) معجم الألفاظ/ ٢٩٣ .
- (١٤٠) تهذيب الألفاظ جـ ١/ ٩٢ .
- (١٤١) معجم الألفاظ/ ٣٠٤ .
- (١٤٢) لحن العوام/ الزينبي تحقيق رمضان عبد التواب .
- (١٤٣) معجم الألفاظ/ ٣٠٧ .
- (١٤٤) معجم الألفاظ/ ٢٩٦ .

- (١٤٥) تهذيب الألفاظ جـ ١/ ٩٥ .
- (١٤٦) الوسيط حرف السين .
- (١٤٧) معجم الألفاظ/ ٣٠١ .
- (١٤٨) القول المختضب/ ١١١ .
- (١٤٩) المصدر السابق/ ٣٧ .
- (١٥٠) معجم الألفاظ/ ٣١٩ .
- (١٥١) المصدر السابق/ ٢٢٣ .
- (١٥٢) لسان العرب جـ ٣ ومعجم الألفاظ/ ٣٢٩ .
- (١٥٣) الوسيط/ حرف الشين .
- (١٥٤) القول المختضب/ ٢٢ .
- (١٥٥) معجم الألفاظ/ ٣٣٤ .
- (١٥٦) الأمثال العامة/ حرف الشين المثل رقم ١٦٩٨ .
- (١٥٧) الوسيط/ حرف الشين .
- (١٥٨) الوسيط/ حرف الشين .
- (١٥٩) معجم الألفاظ/ ٣٣٦ .
- (١٦٠) القول المختضب/ ١٣١ - الوسيط/ حرف الصاد .
- (١٦١) معجم الألفاظ/ ٣٤٩ .
- (١٦٢) الوسيط/ حرف الطاء ومعجم الألفاظ/ ٣٦٥ .
- (١٦٣) معجم الألفاظ/ ٣٦٦ والقول المختضب/ ٢٢ .
- (١٦٤) شفاء الغليل/ ١٧٨ .
- (١٦٥) معجم الألفاظ/ ٣٦٣ .
- (١٦٦) معجم الألفاظ/ ٣٧٣ .
- (١٦٧) القول المختضب/ ٨٦ .
- (١٦٨) القول المختضب/ ٥٧ ومعجم الألفاظ/ ٣٩٩ والوسيط/ حرف العين .
- (١٦٩) معجم الألفاظ/ ٤٠١ .
- (١٧٠) اصلاح المنطق لابن السكيت نقلا عن معجم الألفاظ/ ٤٠٢ والوسيط حرف العين .
- (١٧١) معجم الألفاظ/ ٤٠٠ والوسيط حرف العين .
- (١٧٢) القول المختضب/ ٨٦ وتهذيب الألفاظ جـ ١/ ١٠٧ ومعجم الألفاظ/ ٤٠٢ .
- (١٧٣) هذه الكلمة شائعة في الجزائر بالمعنى الفاموسى أى بمعنى صباح .
- (١٧٤) معجم الألفاظ/ ٤٠٣ والقول المختضب/ ١٣٩ والوسيط حرف العين .
- (١٧٥) القول المختضب/ ١٢٥ .
- (١٧٦) القول المختضب/ ٧٣ .
- (١٧٧) معجم الألفاظ/ ٤١٨ .
- (١٧٨) شفاء الغليل/ ١٠٠ .
- (١٧٩) القول المختضب/ ٦٦ ومعجم الألفاظ/ ٤٢٨ .
- (١٨٠) القول المختضب/ ٣٣ .
- (١٨١) لسان العرب جـ ٣ ومعجم الألفاظ/ ٤٢١ .
- (١٨٢) القول المختضب/ ١٠٠ .
- (١٨٣) القول المختضب/ ١٧ .
- (١٨٤) الوسيط حرف القاف .
- (١٨٥) لسان العرب/ جـ ١١ .
- (١٨٦) معجم الألفاظ/ ٤٣٦ .
- (١٨٧) الوسيط حرف القاف .

- (١٨٨) الوسيط/حرف اللقاف ومعجم الألفاظ/٤٥٢ .
- (١٨٩) معجم الألفاظ/٤٤٣ .
- (١٩٠) القول المختضب/١٨ .
- (١٩١) معجم الألفاظ/٤٥٧ الوسيط حرف الكاف .
- (١٩٢) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٥٧ .
- (١٩٣) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦١ والقول المختضب/٤٩ .
- (١٩٤) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦٩ .
- (١٩٥) الوسيط/حرف الكاف .
- (١٩٦) المشاق : دقاق الكتان .
- (١٩٧) معجم الألفاظ/٤٧١ .
- (١٩٨) معجم الألفاظ/٤٧٦ .
- (١٩٩) معجم الألفاظ/٤٧٩ والوسيط/حرف اللام .
- (٢٠٠) معجم الألفاظ/٤٨٢ .
- (٢٠١) الوسيط/حرف اللام ومعجم الألفاظ/٤٨٢ .
- (٢٠٢) معجم الألفاظ/٤٨٤ .
- (٢٠٣) المصدر السابق/٤٨٧ .
- (٢٠٤) الوسيط حرف اللام .
- (٢٠٥) معجم الألفاظ/٤٩٥ .
- (٢٠٦) المصدر السابق/٤٩٥ .
- (٢٠٧) معجم الألفاظ/١٩٣ والوسيط حرف الهاء .
- (٢٠٨) معجم الألفاظ/٣٦٢ .
- (٢٠٩) معجم الألفاظ/١٧٢ .
- (٢١٠) تهذيب الألفاظ/٣٦٢ .
- (٢١١) معجم الألفاظ/٤٢٥ .
- (٢١٢) معجم الألفاظ/٥١٣ .
- (٢١٣) معجم الألفاظ/٥٤٤ .
- (٢١٤) معجم الألفاظ/٣١٨ والوسيط حرف الشين .
- (٢١٥) معجم الألفاظ/٥٣٧ .
- (٢١٦) معجم الألفاظ/٥٣٩ .
- (٢١٧) القول المختضب/١٦٨ .
- (٢١٨) لسان العرب جـ ٨ .
- (٢١٩) معجم الألفاظ/٥٢٣ .
- (٢٢٠) معجم الألفاظ/٥٣٤ .
- (٢٢١) معجم الألفاظ/٥٤٦ .
- (٢٢٢) معجم الألفاظ/٥٥٦ ولسان العرب وتهذيب الألفاظ جـ ١/١٢٨ .
- (٢٢٣) الخزانة : المنزلة .
- (٢٢٤) معجم الألفاظ/٥٥٢ .
- (٢٢٥) القول المختضب/١٦٩ .
- (٢٢٦) معجم الألفاظ/٥٦١ .
- (٢٢٧) معجم الألفاظ/٥٥٢ وأنظر الوسيط/حرف الهاء .
- (٢٢٨) القول المختضب/٤٧ والوسيط حرف الهاء .
- (٢٢٩) معجم الألفاظ/٥٥٥ .

- (٢٣٠) معجم الألفاظ/ ٥٦٤ .
 (٢٣١) لسان العرب جـ ٨ ومعجم الألفاظ/ ٥٨٠ .
 (٢٣٢) معجم الألفاظ/ ٥٦٥ .
 (٢٣٣) وهي كلمة تركية. أنظر دراسات لغوية/ عبد الصبور شامين/ ١٣٧
 (٢٣٤) صدر الكتاب سنة ١٩٧٢ عن هيئة الكتاب .



« أولاد جاد المولى »

جمع وتدوين وتعليق: **عبد العزيز رفعت**

١ — سَنَةِ ٣٦ خَضَلَ انْتِخَابُ وَفْدِي

كَابِت رَحْمَةُ شَيْبَانَةَ بَيْنَ الدُّشُورِ وَالْوَفْدِي

شَوْفَ لِحْتَلَفَ بَأْ .. يُؤَمِّمُهَا انْتِهِيلُ الْوَفْدِي

* * * * *

٢ — أَضَلَّ الْجِكَانِيَةَ مَعْوُضَ ذَا كَانَ يُخْطَبُ .. وَكَلَامُهُ عَلَى الْعُمُومِ سَاوَةٌ .

قَامَ نَطَ صَالِحٍ وَقَالَ لَهُ : وَبُيْدَاكَ كَلَامَ يَأْلِي زَيْتِكَ سَاوَةٌ

مَعْوُضَ خَافِظَ الْأَنْبَ .. مَرَضِيضُ يُرَدُّ عَلَيْهِ

قَالُوا الْيَأْشَوَاتُ : هَكَذَا الْأَنْبَ مَاذَا مَرَضِيضُ يُرَدُّ عَلَيْهِ

مَنْ غَابَ أَضْلُهُ تَرَى فَصْلَهُ يَرَدُّ عَلَيْهِ .

* * * * *

٣ — الْهِنَ مَقَاهُ فِكْرَ بَيْنَامِ بِهِ وَيَضْحَكُ بِهِ

وَالزَّاجِلُ الْعَالِ زَيْ الْوَزْدِ لِضَحَابَةِ

سَاوَةِ مَعْوُضَ وَسَابَ الْغَلَبَ لِضَحَابَةِ

* * * * *

٤ — سَاوَةٌ تَقُولُ تَعَالَى يَا أَحْمَدُ .. إِنَّكَ وَخَلِيلُ .. أَنَا هَضْرَتُكُمْ قُرْعَةٌ

عَلَى وَلَدُ كَلُومِ اتْنَيْنِ وَأَنْتُمْ اتْنَيْنِ غَضَانُ صَالِحُ عَلَيْهِ قُرْعَةٌ

ضَغَطَ عَلَيْهِمْ مِنْ بَعْدِ أَبُوكُ .. وَنَارُهُ فِي الْحَضَا تَزْغَى

عَلَى ائْيَدِيْنِ أَبُوكُ .. قَتْلَ مَا يُمُوتُ .. كَانَ أَبُوكُ بَحْرَ وَصَالِحُ بِشْبَةِ التُّرْعَةِ .

- ٥ — خَلِيلٌ يَقُولُ يَا أُمِّي الْأَتَيْتُ خَابَاتِ كَأَنَّ مَا لَنَا بَيْنَهَا
رَبِّي نَاعِمٌ عَلَيْنَا بِنِعْمَةٍ .. كَانَ مِنْ الْوَاجِبِ نِرَاعِيهَا
قَالَتْ لَهُ .. كَلِمَةُ الْخِصَمِ فِي جِسْمِ الْحُرِّ النَّارُ قَرَأَهَا
٦ — سَارَةُ قَالَتْ لَهُ : كَانَ نَهَارُ سُومٍ يَوْمَ عَادَفَقْنَا يَا خَلِيلُ بَذَلْتُ
يَاوَادَ هَاتِ الطَّرِيقَ وَخُذِ الطَّرِيقَ .. وَأَنَا أَطْلُعُ وَأَتَوَخَّ بِذَلِكَ
عَلَّشَانِ يَقُولُوا الْبَلَدُ مَفْهَاشُ وَلَا رَاجِلٌ .. مَرَّةً جِيئَ فِي الْحُرُوبِ بِذَلِكَ

* * * * *

- ٧ — سَارَةُ تَقُولُ : يَاوَادُ يَا خَلِيلُ خَلَيْتُكَ مَعَ أَحْوَكَ رَاجِلٍ
ذَا أَحْوَكُ خَذَعَ غَالٌ .. مَلِيهُمُوشُ وَلَا رَاجِلٍ
يَا شَجِيْبَ الطَّرِيقِ وَتَاخُذِ الطَّرِيقَ وَأَنَا أَطْلُعُ فِي كَيْتِ أَحْوَكَ رَاجِلٍ
عَلَّشَانِ يَقُولُوا الْغَرَبُ : الْبَلَدُ خَرِيْتُ .. مَرَّةً جِيئَ بِذَلِ رَاجِلٍ

* * * * *

- ٨ — سَارَةُ تَقُولُ يَاوَادُ يَا أَحْمَدُ غَيْرُكَ أَنْتَ مَخْلُفُنَاشُ
أَنَا غَايِرُهُ تَطْلُؤُ نَارَ صَالِحٍ وَتَتَقَابَلُ عَلَى التَّرْتِيبِ وَبِعِزَّتِي مَخْلُفُنَاشُ
لَوْ جِيئْتُ الْغَبِينَ مَبْرُوكٌ .. وَلَوْ مَتُّوا مَخْلُفُنَاشُ
يَتَقَابَلُ عَلَى الْقَبْرِ وَبِعِزَّتِنَا غَيْرُ مَعْوُضٍ مَخْلُفُنَاشُ
٩ — سَارَةُ تَقُولُ يَاوَادُ يَا أَحْمَدُ تَعَالَى . أَنَا أَخَذْتُ بِالْبَاطِ عَلَى جِيئِ
ذَا أَنَا مِنْ عَشِيهِ وَأَنَا بِخَشَرَتِكَ الرِّضَاصُ عَلَى جِيئِ
إِنْ جِيئْتَ يَا عَرَضِيَّةً .. وَإِنْ مَتَ يَبْقَى يَوْمَ عَيْدٍ .. وَهَاتِ تَارَ أَبُوكَ لَمَّا أَخَذْتُكَ عَلَى الْفُسْلِ
بِإِيذِيهِ .

* * * * *

- ١٠ — يَنَابِئُ خَلِيلٍ وَيَقُولُ : أَنَا صَالِحٌ يَا أُمِّي وَهَاتِي لِي حَسَنٌ وَلَدِي .
قَبْلَ الْكَمَاتِ يَا أُمِّي .. هَاتِي أَنَا أَبُوسُ حَسَنٌ وَلَدِي
قَالَتْ لَهُ : مَعَ السَّلَامَةِ مَوْتُ وَأَعْلَى مِنَ الْوَلَدِ وَلَدُ الْوَلَدِ يَا وَلَدِي

* * * * *

- ١١ — اِسْمَعْ هَا قَوْلُكَ عَلَى بَسْتِهِمْ وَأَسَامِيهِمْ
مَعْوُضُ الْكَبِيرِ تَمَنِّيهِ فَوْقَ الثَّلَاثِينَ
خَلِيلُ الْمَرْعُوشِ سَبْئُهُ تَمَنِّيهِ فَوْقَ الْمِثْرَيْنِ
أَحْمَدُ السَّجِينِ سَبْئُهُ ثَلَاثَةٌ فَوْقَ خَمْسَتَا شُرْ

* * * * *

- ١٢ — سَارَةُ تَقُولُ أَخْ يَا أَحْمَدُ مَتَخَلِّيشُ خَلِيلُ قُدَّامِ
ذَا خَلِيلُ خَوَاتٍ وَلَا يَزِيغُ عِذَا قُدَّامِ

رُوحُوا مَعَ السَّلَامَةِ

إِنْ جِئْتُمْ يَا مَرْحَبَهُ ، وَإِنْ مِتُّوا إِلَّامَا قَدَامَ

* * * * *

١٣ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا أُمِّي نَحْنَا مَلُوكٌ .. بِتَجِئْنَا مَلُوكَ عَزَا يَمِنَا
فَاتَّحَيْنَ دِيُونَانَا .. لِكُلِّ غَرِيبٍ عَزَا يَمِنَا
جَفَانِيَهْ يَتَلَى الْكَلَامَ .. عَشَانْ كَلَامَكْ ، وَاحْنَا طَالَعَيْنِ لِلْمَوْتِ هَيِغَلْ عَزَا يَمِنَا .

* * * * *

١٤ — زَادَ الْعَنْتَ عَلَى أَحْمَدَ وَقَالَ يَا خَلِيلُ هَاتِ بَزَاوِي شُغْلَ الْجَبَلِ لَمْوَدِ
لَيَضْطَعُوا عَلَيْنَا أَوْلَادُ الْمَلُومِ .. لَا نَطُولُ الْبَيْضَ وَلَا أَسْوَدَ
عَشَانْ أَنَا غَارِفٌ وَلَا ذُ الْمَلُومِ نَهَارُهُمْ مِنْ أَوَّلِهِ أَسْوَدَ .

* * * * *

١٥ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا وَادِ يَا خَلِيلُ تَعَالَى فِي الْمَرْيَمِ هِنَا فِ جَارِي
أَقْعُدْ غُبَارَهُ يَتَسَلَّى .. ذَانَتْ الشَّقِيقُ جَارِي
قَالَ لَهُ يَا مَا أَنَا خَايِفُ النَّهَارَةِ يَكُونُ عَزْرَانِيلُ قَاعِدُ جَارِي

* * * * *

١٦ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا خَلِيلُ آهِنِ سَاعَةَ الرَّجَالِ جِيَهْ
لَيَأْتِيَ إِلَيْنَا رَاحَتْ .. وَلَيَأْتِيَ الْتَعَبُ جِيَهْ
غَيْرَ لَوْ مَا كَانَتْ النَّهَارَةُ يَكُونُ رُوحَهُ بِلَا جِيَهْ

* * * * *

١٧ — خَلِيلُ يَقُولُ يَا أُمِّي قَبْلَ الْخُرُوجِ نَاكُلْ
أَصْلَى زَكَمَتِي لِي ، وَأَشْوَفْ حَسَنَ ، وَيَعِدْ مَا أَشْوَفَ الْخُسْنِ أَكُلْ
أَنَا قَلْبِي حَدَسَ النَّهَارَةَ مِنْ ضَرْبِ الرُّسَاصِ هَاكُلْ

* * * * *

١٨ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا خَلِيلُ امْلُ تَنَكَّ الْمَرْيَمِ بِذَرِينِ قِيَمَةَ نَوْصَلْ مَا زَجَعْنِي .
خَلِيلُ قَالَ لَهُ أَلَيْسَ فِيهَا يَكْفِيهَا .. وَيَكْلَامَكْ مَا زَجَعْنِي
أَنَا قَلْبِي حَدَسَ يَا خُويَا عَلَى بَيْتِنَا مَا زَجَعْنِي .

* * * * *

١٩ — وَبِزِلُوا الْمَرْيَمَ لِيَتَنِي .. وَلَا كَانِيَسِي أَحَدَ فِيهَا
غَيْرَ رَبِّ الْعِبَادِ كَانَ وَتَاهُمْ وَلَا فَيْشَ صَدِيقٍ فِيهَا
وَهُمَّةُ أَخْرَازَ فِي الْبَلَدِ .. وَاسْمُهُمْ زَيْنُ الْعِلْمِ فِيهَا
قَبَالَ يَلْدَ اسْمَهَا « لِقَفَاض » كَانَ الْحَبِيثُ فِيهَا

* * * * *

٢٠ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا خَلِيلُ حَصْرُ شَهَامَتِكَ أَهْنُ سَاعَةِ الرَّجَالِ جِيءَ
وَبِئْسَ مُصْلِحَةٌ إِنْ تَخَّأْتِ وَاللَّيْلُ يَمُوتُ مَا لَوْ هَيْسَى فِيهَا دِيئُهُ
فَإِمَّا قَالَ لَهُ خَلِيلُ يَا هَا أَنَا خَائِفٌ بَتُّونَ سَاعَةِ عِزِّ رَائِيلَ جِيئُهُ

* * * * *

٢١ — أَحْمَدُ يَقُولُ يَا وَادَ يَا خَلِيلُ إِنِّي لِلْكَلَامِ إِلَيْنِ قَالَتْهُ لَنَا أُمُّكَ
يَا رَيْثِنِي فُنُكُ فِي الْبَيْتِ وَجِبَتْ بِذَلِكَ أُمُّكَ
هَوَّةُ أَنْتَ نَاسِي يَوْمَ الْإِنْتِخَاءِ بَاتَ .. صَالِحٌ شَيْمَ مَعْوُضَ وَعَايِزُهُ يَاجَنَابُ بَأُمُّكَ .

* * * * *

٢٢ — أَنَا لَوْ حَسَابِي كُنْتُ سِبْطُكَ فِي الْبَيْتِ
وَجِبَتْ حُومَةُ بِذَلِكَ
كُنْتُ مَعَايَا .. وَأَنْتَ قَعْدَتْ يَا خَائِفُ هَذَا فِي الْبَيْتِ
مِنْ بَعْدِ أَبُوكَ وَلَاذَ لَكُلُّومَ مُفَكِّينَ يَحْشَوْنَ عَلَيْنَا الْبَيْتِ

* * * * *

٢٣ — يَا خَلِيلُ مَا هُوَ الشَّقِيقُ لِنْتُ
أَنَا صَالِحٌ مِنَ الْبَيْتِ وَمِكْلٌ عَلَى رَبِّ الْعِبَادِ وَأَنْتَ
إِنْ كُنْتُ خَائِفٌ غَاوِدٌ عَلَى الْبَيْتِ
وَأِنْ كُنْتُ رَاجِلٌ إِقْفُ مَعَانِي عَلَى طُولِ
بَسْ لَوْ إِنْتِثِي فِي الضَّرْبِ . يَا لِيْذِي هَضْرُوكَ إِنْتَ

* * * * *

٢٤ — أَهْمُ لِبَسَةِ رَاجِحِينَ وَقَاعِذِ صَالِحٍ وَأَخُوهُ غَبْدُ الرَّحْمَنِ فِي الْبَيْتِ
شَأْفُو النَّوْزِ بِقَاعِ الْعَرَبِيَّةِ
صَالِحٌ يَقُولُ عَرَبِيَّةٌ مِثْنُ يَا بُوْ عَوْفُ
إِلَيْنِ مِنْ بَعِيدٍ يَنْضَرِبُ كُلَّ كُنْشَاتٍ فِي نَظَرُونَا
وَالشَّمْسُ بِخُرُوبٍ .. وَبِلَيْهَا هُرُوبٌ فِي نَظَرُونَا
خَرَاخَ يَامَرْكَزُ مَغَاغَةَ مَا فِجْهَسِي رَاجِلٌ لَهُ إِعْتِبَارٌ فِي نَظَرُونَا

* * * * *

٢٥ — أَخُوهُ غَبْدُ الرَّحْمَنِ يَقُولُ لَهُ عَرَبِيَّةٌ نَسَائِينَا .. وَلَا تَزْجَعُ لِلْكَلَامِ تَائِنِ
مِنْ خُضْعِ نَفْسِكَ يَا خُونَا دَا الزَّمَانُ لَمَّا يَجُوزُ مَا تِهْمُهُ لَا أَوَّلَ وَلَا تَائِنِ
وَاللَّهِ لَيَنْتَبِهِيْلَ يَا خُونَا أَضْلَكَ مُفْتَرِيَّ وَعَايِزُ تَعْمَلُ رَيْنَا التَّائِنِ

٢٦ — أَبُو عَوْفٍ يَقُولُ يَا صَالِحُ دَا عَرَبِيَّةٌ نَسَائِينَا وَلَاذَ جَادَ إِلْمُونِ
قَالَ لَهُ هَاتْ هَمْلِينَ عَلَى طُولِ أَنَا أَهْبِيلُهُمْ خَرُطَ مَعَ مَوْنَةٍ
مِنْ جَاوِذِ الْخَذَانِ يَنْتَحَرِقُ ، وَمِنْ جَاوِزِ الْبَنَاتِ هَتْخَصَلَةُ الْمُوْنَةِ

* * * * *

٢٧ — أبُو عَوْفٍ يَقُولُ يَا ضَالِحُ ذَاخَنَا مَعَانَا أَمْوَالٌ بِمَعَاغَةِ الْجَنِيَّةِ

وَمَعَانَا شَبَابٌ طَالِبَةٌ الْفَرْحِ وَالْجَبِيَّةِ

ضَالِحُ يَقُولُ لَهُ مِنْ بَعْدِ أَنَا مَا هُمُوتٌ وَلَا ذِ سَارَةٌ يَأْخُذُوا بِمَكُونِ رُيْعِ الْمَالِ وَالْجَبِيَّةِ .

* * * * *

٢٨ — ضَالِحُ قَالَ لَهُ أَنَا غَارِبٌ مِنْ يَوْمِ يَوْمِ أَبِيكَ مَامَاتِ مَا خَلَفْتَنِي غَيْرَ أَنَا الْكَبِيرُ فَيَكُو

وَالْمَرْكُوكَةُ بَيْنَ الزَّمَانِ خَاطِطُغِ الْمَلِيحِ يَنْكُو

مِنْ بَعْدِ أَنَا مَا هُمُوتٌ .. وَلَا ذِ سَارَةٌ يَبِيغُوا وَيَشْتَبِرُوا يَنْكُو

* * * * *

٢٩ — وَقَامُوا رَكِبُوا الْعَرَبِيَّةَ لَتَنْبِيْ

أَحْمَدُ وَلَدُ جَدِّ .. لَمَّا لَقِيَ الْعَرَبِيَّةَ قَامَ صَدْرُ الْعَرَبِيَّةِ فِي الطَّرِيقِ بِالْعَرَضِ

وَوَقِفَتْ يَشْخَاطُ مَعَ خَلِيلٍ وَيَتَلَفَّتْ فِي طَوْلٍ مِنْ عَرَضٍ

وَيَقُولُ لَهُ ذَا أَمَكُ قَصَصَتْ زَمَانَهَا وَهِيَ تَصِيفُهُ عَرَضُ

* * * * *

٣٠ — وَفِيضُلُوا وَاقْبِيْ لَمَّا الْغَرَبِيَّتَيْنِ قَرَّبِيْ عَلَى بَعْضِ

وَاحْمَدُ وَخَلِيلُ يَبِيْشْخَاطُ ثُمَّ سَوَا مَعَ بَعْضِ

أَوَّلُ مَا انْتَصَادُوا إِلَى الطَّرِيقِ تَخْلُفُ جَبَلَيْنِ وَخَالَهُمُ الزَّمَنُ عَلَى بَعْضِ

إِشْحَاجِ الْإِلَيسِ وَرَاحَ وَرُفُهُمْ عَلَى بَعْضِ

٣١ — أَخْضَدُ يَقُولُ لَهُ : يَا ضَالِحُ إِنْتِ وَأَبُو عَوْفٍ عَلَى فَيَنْ زَائِجِيْنَ

ذَا الْقُلُوبِ لِيَسْهُ مَلَيَانَةً

أَنَا أَحْمَدُ وَلَدُ جَادِ الْكُوَيْ ، وَأَمَى اسْمُهَا سَارَةٌ

وَجَائِ أَوَّلُ الْأَهَانَةِ

ضَالِحُ يَقُولُ لَهُ : مَا لَكُوكِذَةُ يَاوَانِ زَعْمَايِيْنَ وَالزُّعْمُ مَا لِيَكُو

يَتَخَشَّرُ لِيَةِ فِي التَّحْقِيلِ ، وَشَيْلُ الْجَفَلِ مِشْ لِيَكُو

يَاوَانِ يَا أَحْمَدُ مِنْ هُنَا فَوْتَ لَحْشَنَ أَخْرَجْنَ أَهَالِيَكُو

رِضَاصَةٌ تَبِيْجِي لِلْكَبِيْرِ قَبْلُ الصَّغِيْرِ فَيَكُو

٣٢ — قَامَ قَالَ لَهُ خَلِيلُ : مُتَعَبِيْسِي .. إِنَّهُ يَوْمُ حَضْرَانَا الْفَعْدَا عَنَدَكَ

أَبُونَا مَامَاتِ وَآخُنَا لَبْنَا وَاجِبَ عَنَدَكَ

يَتَفَاوَحْنَا لِيَةِ يَا بَانِشَا أَنَا جَائِي إِلَيْهَا زَمِي وَبِيْ عَنَدِي وَبِيْ عَنَدَكَ

٣٣ — أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ عَيْبُ عَلَيْكَ يَا ضَالِحُ قَلَّ مِنْ الْفَلْطِ وَابْزَدَ

عَلَى رَأَى لَتَمَالُ قَالُوا الْكُبَارُ :

إِنْ كَانَ عَنَدَكَ خَوِيْدٌ فِي قَلْبِكَ ، فَوَاهِ عَنَدِيَا الْكَبِيْرُ

ضَالِحُ يَقُولُ لَهُ طَاعِنٌ مِنَ الْبَيْتِ وَقَابَتْ أَخْبَتِي لِيَةِ

وَكَلَامِكَ مَا غَادَ يَبْزَدُ

طَالِعَ مِنَ الْبَيْتِ لِيَهْ يَا أَحْمَدُ وَمَتَّبِعْ كَلَامَ أُمِّكَ
يَاوَادُ مِنْ هِنَا قُوْتُ لَحْسَنُ أَخْرَجْتُ عَلَيْكَ أُمُّكَ
أَحْمَدُ قَالَ لَهُ يَا بَابَا أَنَا شَافِتُ كَلَامَكَ وَتَرَكْتُ عَلَى عَائِمٍ
أَنَا أَحْمَدُ إِذْ سَارَ لَكُنَى لِحَافٍ لِلْعَائِمِ
صَالِحٌ يَقُولُ لَهُ أَنَا صَالِحٌ لِكُلِّ يَوْمٍ وَكُلِّ لَيْلٍ يَغْنِذُنِي بِمَوْتٍ
أَحْمَدُ قَالَ لَهُ مِنْ قَبْلِكَ إِذْتُ يَا بَابَا يَا بَابَا مَلُوكَ مَا بَتَّ
وَيَا مَا مَلُوكَ هَتَمْتُوْ

حَتَّى الْقُرْآنَ قَالَ : كُلُّ نَفْسٍ عَلَى الدُّنْيَا لَازِمٌ تَذُوقُ الْمَوْتِ
وَإِخَانَا يَا بَابَا مِنْ قَبْلِ مَا نَحْبِيكَ مِنَ الْبَيْتِ وَمَتَّلَعُوعِينَ لِلْمَوْتِ
٣٤ - خَلِيلٌ يَقُولُ لَهُ يَا عَمُّ أَبُو عُوفٍ

مَتَّوْعَاشَ يَوْمَ مَا جِيئْتَ غَدِينَا فِي الْبَلَدِ سَابِقُ
وَكُنْتُوْ غَرَبَ وَدُرْلَهْ ، وَأَبُونَا صَنَعَ يَتَّقُو الْجَمِيلُ سَابِقُ
وَجَاءَ قُبَالَى عَلَى الْبَرْقَى يَوْمَ الضَّرْبِ تَشْتَابِقُ
٣٥ - أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ يَا صَالِحُ مَيِّتْهُ الَّتِي لِيْهِ جِصْمٌ يَضْرِبُ فِيْهِ عَلَى الْقَاضِي
ذَاخَنَا بِأَشْوَاتٍ وَانْتَوُا جِيئُوا الْبَلَدَ وَكُنْتُوَا الْغَرَابَ عَلَى الْقَاضِي
تَحْقُقْ نَهَارَ ابْنُكَ مَا جِهْ
وَخَذْ أَوْضَةً بِالْإِيجَارِبِ عَرِيَّةً عَلَى الْقَاضِي

٣٦ - أَبُو عُوفٍ يَقُولُ يَا أَحْمَدُ كِفَايَةِ عَيْتٍ ذَاخَنَا أَهْلُ وَنَسَابَتِ
إِنْ كَانَ أَحْوِيَا غُلَطُ نَقَعْدُ مَيِّعَادُ يَخْدُدُ فِيْهِ الْعَيْنَةُ وَالْعَايَتِ
وَتُفَايِهِ هَيْضَةُ بَقَى الْخُرُوطُ فِيْهَا يَزُونُ فِي سِكَّةِ الْإِسَابِ
٣٧ - أَحْمَدُ يَقُولُ لَهُ فَرِشْتُ فَرَشَةَ يَا حَبَانُ وَالْفَرْشَةُ مَا تَشْتَحِبُ ثَانِي
لَمَّا أَنْتَ نَيْسِييَ يَا أَبُو عُوفٍ لِيْهِ جِيْثٌ أَوَّلُ وَلِيَّةٍ جَاءَ ثَانِي
أَحْمَدُ ضَرَبَ صَالِحٌ رِصَاصَةً طَلَعَتْ مِنْ جَنْبِهِ الْيَمِينِ ثَانِي

* * * * *

٣٨ - أَحْمَدُ بَعْدَ مَا ضَرَبَ صَالِحٌ يَقُولُ يَا خَلِيلُ فِيْهِ الْوَصَايَةُ إِلَيْنَا أُمُّكَ قَالَتْهَا لَكَ إِذْتُ
أَنَا جَاءَ مِنَ الْبَيْتِ يَا خَلِيلُ وَمَتَّأَكُلُ عَلَيْكَ إِذْتُ
أَنَا ضَرَبْتُ الشَّيْءَ وَالْهَابِئِ عَلَيْكَ إِذْتُ

* * * * *

٣٩ - خَلِيلٌ يَقُولُ يَا أَبُو عُوفٍ تَعَالَى يَا نَيْسِييَ تَيْمَنَتْ أَنَا
صَالِحٌ طَلَعَتْ يَا أَبُو عُوفٍ وَصَالِحٌ عَشْرَتُهُ وَانْتِ
وَإِنْ مِنْ حُسْنِ ضَمِيرِكَ وَقَعْتُ مِنْ قُرْعَتِي أَنَا

* * * * *

٤٠ — أَحْمَدُ اسْتَكْتَرِ الْبَغَائِيَةَ طَبَّقْ عَلَى ابْنِ عَوْفٍ وَقَالَ يَا خَلِيلُ بَلَّاهُ أَنْتَ .

عَذَّكَ وَلَدُ يَا خَلِيلُ هَبْطُ هَمَّتْكَ وَأَنْتَ
يَارِبِشْتِي إِنْ كَلِمْتَ عَلَى مَرَّةٍ وَلَا تُكَلِّمْنِي عَلَيْكَ أَنْتَ

* * * * *

٤١ — أَحْمَدُ مِسْكُ سَوَاقٍ صَالِحٌ وَقَالَ لَهُ زَوْجُ وَابْنَةُ الْبَغَائِيَةِ

إِذَا كَانَ فِيهَا زَيْتٌ وَطَائِلًا أَنَا أَخْلَصُ عَلَى الْبَغَائِيَةِ
وَأَنْ مَا كَانَتْ فِيهَا زَيْتٌ يَبْقَى الْمَلِكُ لِلْبَغَائِيَةِ

* * * * *

٤٢ — خَلِيلٌ يَقُولُ تَعَالَى يَا أَحْمَدُ بَزَوْجُ مِنْ غِ الْجَبَلِ يَمْشِي

مَا دَامَ صَرْفَتَا جَبَلَيْنِ يَبْقَى الرُّكُوشُ مَا لَا يَمْشِي
مَا دَامَ هَرَمْنَا أَسَدَيْنِ تَبْقَى الرَّجْعَةُ مُتَعِدِّينِ

٤٣ — زَوْجُ سَوَاقٍ صَالِحٌ .. كَانَ يَشْتَغَلُ غَضَبٌ لَا يَفْتِيضُ وَزَوْجٌ وَلَا فَاخِجٌ

لَقِيَ الْعَرَبَ زَاهِمِينَ الرَّاغِبَاتِ قَالَ بِرِّيَاةٍ كَلَامٌ فَاخِجٌ
ذَا أَنَا رَأَيْتُ بِجَبَلَيْنِ وَأَهْوُ رَاجِعٌ عَلَى الْفَاخِجِ

* * * * *

٤٤ — غَفِيرُ الرُّزَاغَةِ بَتَاغٍ صَالِحٌ إِشْمُهُ أَحْمَدُ الْكَوْهَ .. يَشْبُهُ لَيْسَ وَخَرَامِي

قَالَ هَاتُوا إِلَيَّ .. عَارِ يَا عَوْبَ وَخَرَامِي
عَلَى قَتْلِ صَالِحٍ وَالْحَوَةَ لِلْأَسْتِغْجَالِ وَخَرَامِي

* * * * *

٤٥ — الْكَوْهَ رَاخٌ لَا خَمْدُ وَقَالَ لَهُ تَعَالَى يَا سَبِغِ الصَّبْرَ وَالنَّيْنَ

خَبِيثُ النَّيْنِ قَالَ ذَا خِلَالِ الْغَدَاغِ الْقَتْنِ
وَأَنْتَ قَتَلْتَ اثْنَيْنِ كَانُوا مُقْسِدَيْنِ غِ الدَّيْنِ .

* * * * *

٤٦ — يَا سَلَامٌ عَلَى أَحْمَدَ عَمَلِنِ الْأَمَانِ بِبَيْدَةٍ

وَيَزِلُ مِنَ الْعَزِيَّةِ وَيَسْلَمُ عَلَى الْكَوْهَ وَالْبُنْدَقَةِ بِ إِيْدِهِ
يَا مَا كَانَ نَهَارُ شَوْمٍ كَمَا خُلُصَ الْجَبْحَانِ وَيَسْلَمُ زَوْجُهُ لِلْعَرَبِ بِبَيْدَةٍ

* * * * *

٤٧ — أَوَّلُ مَا ضَرَبَ أَحْمَدُ ابْنَ سَارَةَ فَاتَتْهُ مِنْ ضَلْعَتِهِ لِبَحْبُئَةٍ

خَلِيلُ مَا قَالَ لَهُ أَيْعَ لَوْ مَعَانِي جَبْحَانِ يَا كَوْهَ لَا زَهْدَكَ جَبْنُ
أَوَّلُ رِضَاصَةٍ . ثَانِي رِضَاصَةٍ . ثَالِث رِضَاصَةٍ - رَابِع رِضَاصَةٍ

خَامِس رِضَاصَةٍ سَابِع رِضَاصَةٍ وَفَعِ خَلِيلُ جَدْبُهُ

* * * * *

٤٨ — أَوَّلَ مَا عَاتَ حَلِيلٌ وَأَحْمَدُ .. السَّوْاقَ رَجَعَ لَقَى سَارَةَ وَاقَفَهُ فِي الشُّبَّاكِ
وَحَاطَهُ عَلَى رَاسِهَا بِشُكْرِ حَمَامِي بِالْكُحْلِ مِرْيَنَةَ الشُّبَّاكِ
فَأَثَرَتْ لَهُ حَبْرِي يَاسَوَاقِ . قَالَ لَهَا مَا أَتُوا وَمَوْتُوا لِتَنْدِي
فَأَثَرَتْ لَهُ أَطْلَعُ وَيَكْفِي بَلَاكَ مِنْ وَقْفَةِ الشُّبَّاكِ
لَوْلَا النَّاسُ تَلُومُ لَا زَعَزَعُ
مِنْ يَوْمٍ تَارَ أَبْوَهُمْ مَا فَتَحَتْ مِنْ الدُّيَّوَانِ هَيْبَاكَ

* * * * *

٤٩ — بِالْعَرَبِيَّةِ وَوَضِلَتْ عَلَى الْبَرْقِيِّ
حَطَّتْ حَلِيلُ غِ الشُّعَالِ وَأَحْمَدُ غِ الِیَمِينِ
وَكَانَ نَوْرُ سَارَةَ غِ التَّرْعَةِ بِرَدِّي
وَكَيْلُ الثَّيَابَةِ وَجِلَ سَارَةَ أَمَا تَضْحَكُ وَقَاعِدَهُ عَلَى الْبَرْقِيِّ
قَامَ قَالَ لَهَا مِشْ حَزِينَةٌ ؟ قَالَتْ لَهُ عَيْتِ
مَذَامُ جَائِئُوا النَّارَ .. مِشْ عَارَ .. مَهْمَلْنَاشِ
أَحْنَا أَحْزَارَ وَيَشْرَفْنَا مَهْمَلْنَاشِ
أَيَّهْ يَغْدِي اتْنِي وَمَاتُوا عَلَى ضَيْبِ مَهْمَلْنَاشِ
بَغْرُنَا جَبْنَا مَعْوُضَ وَغَيْرُهُ مَخْلَفْنَاشِ
٥٠ — أَمَانَةٌ عَلَيْكَ يَا وَكَيْلُ الثَّيَابَةِ أَضْرَبْ عَلَى التَّصْرِيعِ بَدَالُ مَنْوَسِغِ الْفَرَشَةِ
مَذَامُ جَائِئُوا حَقِّ الْوَالِدِينَ مَا نَفْعِلُ فِي الْعَرَا فَرَشَةٍ
بَغْرِنِي خَلَفْتُ مَعْوُضَ .. وَأَحْمَدُ وَخَلِيلُ وَأَنَا وَاضَعَةُ فُوتَةٍ فِي الْفَرَشَةِ

* * * * *

٥١ — عَمَلُوا لِلْعِيَالِ تَصْرِیحاتٍ وَقَرُّوا الدُّفْنَ
قَبْرِينَ يَهْرُوا إِنْخَجِرْ وَيَقْرُحُوا الْجَفْنَ
وَسَارَةَ وَاقَفَهُ يَقُولُ لَا سَمِعْنَا وَلَا سَمِعْنَا

* * * * *

٥٢ — مَعْوُضَ وَصَلُوا إِلَ الْخَبَرِ وَهُوَ قَاعِدٌ عَلَى فَهْوَةِ الْبَلَدِي
قَالَ أَمَانَةٌ يَا خَرَسُونَ اْعْمِلْ لِي كُبَّايَةَ شَائِي مُرَّةً عَلَى بَلَدِي
أَحْوَاتِي مَاتُوا لَتْنِي سَبْعِينَ يَا خَرَابَ بَلَدِي

* * * * *

٥٣ — سَارَةَ يَقُولُ أَلْصُبُوا الصَّوَانِ وَأَقِفْ جِلْوُ يَا مَعْوُضَ
وَاتَلَقْنِي الْعَرَا عَيْبَ .. مَتَبَقَاشِ هَزِيلُ يَا مَعْوُضَ
مَذَامُ حَلِيلُ مَخْلَفَ حَسَنَ هَيْبَتِي بَدَلُ أَبْوَةٍ يَا مَعْوُضَ
مَتَبَسَّمَتَشِ فَيِّنَا لِحْصَامَ وَأَحْنَا مِلُوكُ يَا مَعْوُضَ
قَامَ قَالَ لَهَا عَيْبَ يَا مَه .. كَذَابُ إِلْنِي يَقُولُ الْآخُ يَتَعَوَّضُ

مَا مَاتَ خَلِيلٌ وَأَخَذَ لِثَنَيْنِ دِرْعَتَيْنِ وَفَاتُوا إِلْغَلْبَ لِمَعُوضَ
٥٤ — لَمِنْ خَلِيلٍ نَزَلَ الصَّوَانُ قَالَ خَبَرَايَه يَا عَمْنَى خَوَالِيكَ مِنْ الرِّجَالِ الْفَيْنِ .

وَأَنْتَ رَاجِلٌ عَالٌ يَنْسَوِي مِنَ السَّبُوعِ الْفَيْنِ

قَاعِدَ مَعَ النَّاسِ لِيَهْ لِيُحَذِّكَ ٩ عَمْنَى وَأَبُؤَيَا فَيْنِ !!

٥٥ — قَالَتْ لَهُ سَارَةُ تَعَالَى يَا حَسَنُ .. أَبُوكَ وَعَمُّكَ مَا تَ

وَالْأَضَلُ عَمَّنْ عَمُّكَ .

مِشْ نَاقِصَةٌ حُزْنٌ يَا ضَنْئُ أُمَّكَ .. وَمَتَّحَطَّشَ الْغُلْبَ عَمَّنْ عَمُّكَ .

أَقْعُدْ فِي جَارِي مَتَّحَشَّشَ الصَّوَانِ يَزِيدُ الْحُزْنَ عَمَّنْ عَمُّكَ

* * * * *

٥٦ — أَمَّ حَسَنُ يَقُولُ لِابْنَتَاهَا تَعَالَى هِنَا يَا ابْنَتِي

إِلْشَقْلُهُ مِشْ نَاقِصَةٌ مَر .. هَتَزِيدُ الْمَرَايَ يَا ابْنَتِي

أَنَا عَارِفَةٌ جَائِئٍ يَدْرِي لِيَه ، وَلِسَةُ عَمَّنْ الْفُرَاقُ يَا ابْنَتِي

أَبُوكَ مَا مَاتَ يَا حَسَنُ وَتَشْبَعُ مَلَطُشُهُ يَا ابْنَتِي

٥٧ — إِلْخَاشَ يَبْعَرِي مَعُوضَ عَمَّنْ التَّلْفُونُ

قَالَتْ لَهُ مِينَ يَا مَعُوضَ ٩ .

قَالَ لَهَا الْبَاشَا عَمَّنْ التَّلْفُونُ .

قَالَتْ يَا وَاوَّ يَا حُدَامَ

يَا تَبْسُغْنِي مِنْ الْيَمِينِ أَتُسَبِّدُ عَمَّنْ الْحَبِيطَةَ يَا حَضْرَ التَّلْفُونُ

قَامَ جَائِئٍ لَهَا السَّنْدُزَالُ جَاوَهَا

قَالَتْ لَهُ يَا بَاشَا عَزِيَّتِي

أَنَا يَطْبِيئُ أَعَزِّيئُ النَّاسَ بَسَ النَّفْسَ عَزِيَّتِي

تَعَالَى الْبَيْتَ يَا بَاشَا عَيْبَ لَمَّا عَ التَّلْفُونُ تَعَزِّيَّتِي

٥٨ — النَّهَارُذَةُ الْخَدَّ وَصَابِحَ عَلَيْنَا لَيْثَيْنِ

إِلْخَاشَ يَا بَاشَا يَتَغَرِّمَكَ عَمَّنْ تَرَبِيزَةُ سَفَرُهُ وَأَنَا عَرْمَاكَ عَمَّنْ سَبْعَيْنِ

بَسَ مَا نَامَ جَاءُوا إِلَّالَ مَتِهْمُؤِيَّشَ لَيْثَيْنِ

* * * * *

٥٩ — حَسَنُ يَقُولُ لِسَارَةَ يَعْزِي عَمَّنْ قَاعِدَ بَيْتَعْمَى

أَبُؤَيَا مَا كَانْتِي يَدُوقِي الرَّاغِدَ غَيْرَ لَمَّا يَنْأَيَمُ عَلَيْهِ أَنْتَعَشِي

عَمَّنْ جِجَرَ أَبُؤَيَا الْغَلْبَ وَأَعْمَنِي وَفَتَكْرَبِي بَعْدَ مَا أَنْتَعَشِي

* * * * *

٦٠ — إِنْ كُنْتُ رَاجِلٌ عَالٌ اسْمَعْ مَعَ الْبَاشَا

جِيكَأَيَةَ أَخْفَذَ وَخَلِيلَ وَخَذَ لَكَ دَلِيلَ يَا بَاشَا

الرَّجُلُ الْجَدُّ يَتَصَاحِبُ وَيَتَمَاشِي

وَالرَّاجِلُ الْكِرْعَوْشَ يَلَاشُ مِنْ عَشِيرَتِهِ وَمَاشَا

- * الراوى : محمود حسن الصميدى - أمى - ٥٢ سنة - عامل - سوهاج - مكان الجمع وتاريخه : أغسطس
الوقف ، بنى مزار - ١٩٨٨ .
- * مفردات النص :-

- ١ - أثناء رئاسة على ماهر للوزارة التى تشكلت عقب استقالة وزارة محمد توفيق نسيم الحيدانية قامت اضطرابات عنيفة في البلاد ، وكان أبطالها طلاب الجامعات والمدارس الذين ضغطوا على الأحزاب لتشكل جبهة وطنية في مواجهة الانجليز برئاسة مصطفى النحاس باشا ، شاركت فيه جميع الأحزاب عدا الحزب الوطنى الذى لم يكن يعترف بالاحتلال البريطانى ، وتمت المفاوضات المعروفة بين مصر وبريطانيا التى انتهت باتفاق عام ١٩٣٦ . ويصرف النظر عن جوهر هذا الاتفاق فقد عاد النحاس باشا إلى مصر وشكل وزارته الجديدة ، بعد أن أجريت انتخابات نيابة لبرلمان جديد انتهت بغزو ساحل لحزب الوفد (راجع د . زاهية قدورة - تاريخ العرب الحديث - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٦٩ ص ٣٥١ - ٣٥٢) وواضح أن هذا هو الانتخاب الذى يشير اليه النص في أول شطرة من شطرات فقرته الأولى . لختلاف : الاختلاف . يشير النص هنا إلى أن خلافا قد حدث بين ممثل حزب الدستور في المنطقة (معوض جاد المولى) وبين ممثل حزب الوفد (صالح باشا) أثناء هذه الانتخابات ، ويبدو أنه الخلاف الذى يعود إليه النص في الفقرة الثانية . ويشير نص آخر حديث لدينا إلى أن اختلاسا قد حدث وليس خلافا ، يقول : « شوف لختلاص بان ... الخ » . والاختلاص يعنى تزوير أصوات بعض الناخبين لصالح أحد المرشحين ، وهو ما لم نقره لعدم وجود دليل منطقى عليه بالنص ، فضلا عن أن أحدا لم يخبرنا بذلك ممن التقينا بهم في المنطقة . بلغت النظر أيضا في الشطرة الثانية من هذه الفقرة استخدام الفنان الشعبى لباء النسبة عند حديثه عن صالح باشا بقوله « الوفدى » في حين أنه يغفل ذلك عند حديثه عن ممثل حزب الدستور ، ونرجح أن يكون السبب في ذلك اعتزاز الشعب البالغ بحزب الوفد في ذلك الحين ، والكراهية الشديدة لصالح باشا من أهل المنطقة ، فأراد الفنان الشعبى بباء النسبة التخصيص دون التعميم حتى تلتصق النقائص بصالح باشا وحده لا بالحزب الذى يمثلته . أما اذا قلنا بأنها جاءت من ضرورة اتفاق أحرف الروى في الفقرة عاب قولنا أن الراوى كان يمكنه أن يقول « كانت زحمة شديده بين الدستورى والوفدى » ، ولم يكن ليحدث أى عيب عروضى نتيجة لذلك ، خاصة وأن العيوب العروضية في الشعر الشعبى هى عيوب عيانية وليست سمعية ، أى ترى بالعين لوقمنا بتدوينها ، ويتم التغلب عليها واقامة معوجها عند الأداء ، وحينئذ لن نجد اجابة شافية للتعميم في جانب والتخصيص في جانب آخر .
- ٢ - وكلامه على العموم ساره : أى كلامه على الجميع يمشى ويسير ؛ والمعنى أنه مطاع ، نط : النط عموما هو القفز ، و « النط » في الكلام يعنى التسرع الأهو - رُبَّكَ ساره : قامت سارة بتزيينك ، ومن العيب الكبير والاهانة الشديدة أن يقال للرجل أنه تربية امرأة .
- ٣ - لصحابه : لأصحابه - الغلب : المكابدة .
- ٤ - عينه قرعه : تعبير عامى يطلق على المرء عندما لا توقفه حدود اللياقة والذوق عن سلوك مرذول . ويعنى بالعامة « البجاجة وقلة الادب » .
- ٥ - قائلته : قالت له .. البديل : في الشطرة الأولى مبلغ من المال كان يدفع للاعفاء من الخدمة العسكرية ، أما في الشطرة الثانية فتمنى بديلا عنك .. مفهاس : ليس فيها .. جبة : آتية .
- ٧ - خليك : كن - ميعوش : لا يهيم ، والمعنى هنا أنه لا يخاف من أحد . - أطلع في كتف أخوك راجل : أى أخرج إلى جواره كما يخرج الرجل إلى جوار أخيه ويساند .
- ٨ - مخلفناش : لم نتجب .. بقرزى : سأعتبر نفسى لم أجدب ، ولهم مثل شعبى يوضح المعنى أكثر يقول : « زرعناها ياريت طلعت بعزن »
- ٩ - بالباط : بالأحضان .. على جيه تعنى في الشطرة الأولى على قدم ، والمعنى أنه قدوم بعيد غير متوقع فيكون اللقاء حارا ، أما في الشطرة الثانية فهى تعنى أن هذا الرصاص سيكون علاجا لها لانه سيطفىء نار قلبها يقتل صالح باشا .
- ١٠ - هاتيلى : أحضرى لى .
- ١١ - المرعوش : شديد الخوف دائما .. السجيع : الشجاع القوى .
- ١٢ - متخليش : لا تجعل .. قُدَام : في الامام .
- عذا : أعداء - رُوخُوا : إنهيوا - قُدَام : يوم القيامة .
- ١٣ - عزايمننا : مأمينا - قلى الكلام : لا تكثري الكلام .
- عزايمننا : عزائمتنا .

- ١٤ — يراوى : جمع بروة ، وهى عود تصير وغليظ من الخشب يستعمل فى القتال المتلاحم . نكرها أحمد تيمور باشا فى معجمه فقال « بروة الصابون ، والبروة عود من خشب أشبه بكُرك الغران يخرج به الغران ، فى أفران السوق ، الخبز من الفرن . ويرادف هذا اللفظ : البشكور ، الشكور ، النشو ، العود — معجم تيمور الكبير — أحمد تيمور — أعداد وتحقيق : د . حسين نصار — الجزء الثانى — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٨ ص ١٦٥ حرف الباء فصل الراء وما يتألفها « . لسود : الأسود .
- ١٥ — غياره : القليل من أى شئ وتعنى هنا فترة قصيرة ، ويقابلها فى الصعيد الأعلى هُبْأَنَة .
- ١٦ — زُوْحَة بلا حِيَّة : ذهاب بلا عوية .
- ١٧ — حُجَس : من المجلس وربما تكون من الحديث فيكون رسمها الاملاكى « حنت » .
- ١٩ — لَتَتَيْن : مثنى العدد (١) ، وقد أُتِبَتْها وفق منطوقها لا وفق رسمها الاملاكى « اللاتين » .
- لَقَافَص : الالقافص اسم قرية تابعة لمركز مفاغة .
- ٢٠ — ديه : مبلغ من المال يتخذ فى القتل كفا للثأر .
- ٢١ — اتبه : بتشديد التاء المكسورة ، هكذا ينطقونها ، أى انتبه .
- فنك : تركتك . — عايره : كلمه بما يعيب على الملا .
- ٢٢ — حرمه : امرأة — كدت : كابت وتعبت .
- ٢٣ — متكَل : معتمد — عاود : أرجع وعد إلى البيت .
- اتنتيت : انتكيت ، والمعنى تخاللت ولم تكن صلبا .
- ٢٤ — حراج : لفظ يستعمل عندهم للاستهزاء بنحوات الرجال .
- ٢٦ — هاتهملى : أحضرهم لى . خرط : الخرط هو كل ما يتهمش من الشئ الصلب ، ويستعمل غالبا فيما يتم اقتطاعه من الطين الجاف . أما « المونه » فهى ما يستعمله القائم بالبناء فى تثبيت القوالب والماسيك فى أماكنها .
- ٢٧ — يصفَاغَة : الباء هنا تقوم بعمل « من » ، أى : من مركز مفاغة حتى مركز الجيزة « ونرى أن استعمال الباء أبليغ ، إذ تدل على أن أصل المال يبدأ من مفاغة ، التى هى مكان الإقامة ، وأن امتداده طال حتى مركز الجيزة . أما الجيزة الثانية ، فى الشرطة الثانية ، فتسمى « الزيجة » أى الزواج ، وهى فى الشرطة الثالثة : أما تقتصر على أملاك أسرة صالح باشا بمحافظة الجيزة باعتبار أنها تمثل ربع أملاك هذه الأسرة فى رأى الفنان الشعبي ، وأما تعنى الجزية ، وهو ما نلحقه .
- ٢٨ — حاطط : حط الطائر أى هبط ووقف . — المر : معروف ، ويعنى هذا المصائب التى تجلب المראה . والمعنى أن المصائب كلها قد حطت على صالح باشا باعتباره . وفق تصوره — أفضل رجال أسرته .
- ٢٩ — لَتَتَيْن : مثنى العدد (١) — عرض : عرض الفتاة شرفها ، وبضيفة عرض تعنى أن شرفها لم يبلس .
- ٣٠ — قريم : اقتربت كل عربة من الأخرى — يتحادثم : يتحادثوا .
- ٣١ — حالهم الزمن : دفعهم الزمن ، وفى نص آخر « وحالهم الزمن الردى على بعض » . فَوُفُّم : خَرَضُهم .
- ٣١ — القلوب لسه مليانه : أى مترعة بالخيظ من جراء الاهانة التى لحقتهم .
- زعمائين : تزعمون أنكم قاهرون على مالا قدرة لكم عليه ، وهو الواضح لنا من السياق .
- ٣٢ — متعبشى : لا تعيب .
- تقاوحا : المفاوحة هى الجدل القبي والمعيد .
- دى عدى ودى عندك : هذه عدى وهذه عندك ، وهى مقاصة عرفية للأخطاء لتحديد المخطئ .
- ٣٣ — قل من الفلظ وأبرد : كفى خطأ وأهدأ ، والمعنى : أنك أخطأت كثيرا وعليك أن تكف وتشمر بالخجل من أخطائك .
- كلامك ما عاد بيرد : لم يزل كلامك شديدا عنيفا .
- متببع كلام أمك : منساق وراء كلام أمك .
- ريك على عايم : الزاد هو الاجابة . — عايم : غير مقبول أو مستساغ .
- لكنى حياق للماند : الحياق هو القدر المناسب من الملح للطعام حتى يكون مستساغا ، وقد أطلقت هنا فى معرض تحد لصالح باشا للموم ، وتحمل وراءها من التهديد والتجريح والثقة بالنفس قدرا كبير يصعب التمييز عنه فى هامش .
- ٣٤ — متوعاش : ألا تعى وتذكر .

- غرب: غرباء .
- نذله : النزيل من ينزل بمكان ما ليس من أهله .
- تقبالي : أمامي وفي مواجهتي .
- البروقى : ترعة بالمنطقة تسمى ترعة البرقى .

٣٥ — ميني : متى .

- ع الغاضى : تعنى في الشطرة الأولى الضرب غير المؤثر الذى كأنه لم يكن ، وفي الشطرة الثانية تعنى بلا مال وأثاث وغيره ، مما يحمله المرء في انتقاله إلى مكان ما يفرض الإقامة فيه .
- تحقش : ألا تنكر وتتذكر .
- أوزه : حجرة .

٣٦ — هذه الفقرة بكاملها ليست موجودة بنموذج آخر جمعناه لهذه القصة ، ويبدو منها أن عبد الرحمن قد أحس بالخطر من حديث أحمد فطلب منه الاحتكام إلى مجلس عربى « قعدة عرب » لتحديد المخطئ ومقدار أخطائه ، ولا داعى إطلاقاً لقتال أعمى يذهب ضحيته من أخطا « السايب » ومن لم يخطئ « المربوط » . ومن المعروف أن أسرة صالح باشا أسرة عربية أو هى تنتسب إلى العرب الليبيين .

٣٧ — فرشت فرشه ياجبان : يبدو أن تاء الفاعل في « فرشت » تعود على المتكلم وليس على المخاطب ، الذى هو أبو عوف ؛ إذ من الواضح أن أبا عوف لم يتكلم بسوء منذ بداية المواجهة . أما صفة « الجبن » التى ألحقها أحمد بابى عوف فهى لكونه خشى المواجهة ، وطلب الاحتكام إلى مجلس عربى ، فان كان غير ذلك تكون هناك فقرة قد سقطت من السياق أو أكثر . وتأتى في الشطرة الأولى تعنى : ثانية ، أما في الشطرة الثانية فتعنى : وراء ، وهى في الشطرة الثالثة أما أن تعنى أنه ضربه في جانبه الأيسر فخرجت الرصاصة من جانبه الأيمن ، والمعنى هنا يكون : الجانب التالى ، وأما أن تعنى أنها خرجت سريعة من جانبه الأيمن في آخر الأمر .

٣٨ — متاكل : معتمد ، وهى من التواكل ،

٣٩ — الشطرة الثانية من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر .

صالح عشوته وأنى : طُيِّبَ عشوته أيلاً وتأخر . — قرعنى : نصوى .

٤٠ — الشطرة الثانية من هذه الفقرة أيضاً لا وجود لها بالنموذج الآخر الذى لدينا .

هبط همتك وأنت : أضعف همتك ونزل بها كما أضعفك ونزل بك .

— انكلت على مره : اعتمدت على امرأة .

٤١ — روق : عد . — ان كان فيها زيت : ان كان في الروق مدد وبقية . والشطرة الثالثة والأخيرة من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر للنص ، وتعنى أنه إذا لم يكن في الحياة بقية فان الملك لله الباقي يدفناه الكون ، فليس لأحد خلود على الأرض .

٤٢ — الرکش : بقايا ما تهدم — ملازمش : لا يلزم — الرجعة : العودة إلى البيت ،

— متعيبش : لا تعيب .

٤٣ — لا يقبض ورق ولا فاضى : لا يتقاضى راتباً ، ولديه من الأعمال الشخصية ما يمكن أن يجنيه بدلاً من هذا العمل الذى لا طائل من ورائه ولا فائدة . — بزياده كلام فاضى : إطلاقاً لفظ « كلام » على رفع الرايات يثير فضيحة في حاجة إلى تحميم ، فإذا كان القول يعنى الفعل فائداً لكون بزاء مرحلة بدائية في التنفكير تصورها اللغات في نموها ، واللغة العربية مرت بنفس المرحلة — على ما يحدثنا ابن الأثير — حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شيء ويعنى أيضاً وبذات الوقت الاخبار عنه (راجع أحمد رشدى صالح — الأدب الشعبى — طبعة ٣ — مكتبة النهضة المصرية — ١٩٧١ م . ومعنى الجملة العامية : كفى هذه الأفعال التى ليس لها معنى .

— راجع على الفاضى : عائد بلا صالح باشا وعبد الرحمن .

٤٤ — غفير الزراعة : خفير الزراعة هو الحارس الخاص الذى يقوم على حراسة المزرعات بالدائرة التى كان يمتلكها صالح باشا في ذلك الحين .

الكرك : لقب ، وكُرِّ : ضغط على شفته السفلى بأسنانه غيظاً أو تهديداً . — اللص : مفرد لصوص وهو البين اللصوصية حين يتلصص .

— الحرامى : من يجترأ على انتهاك ما لا يحل انتهاكه . أما حرامى في الشطرة الثانية فمعناها : حرام . أى لا يحل لكم أن تتوانوا عن الأخذ بالثأر . وحرامى في الشطرة الثالثة معناها : سوف

- أرمى وأرمى بفتح الواو وكسر الباء في الأولى وضم الواو وفتح الباء في الثانية .
- ٤٥ — ياسبع الصبر والتين : أن التحليل الذى حصلنا عليه من الراوى لهذه الجملة يتلخص فى : أن الصبر والتين يعموان فى الصحراء ومن ثم يكون المعنى : ياسبع الصحراء ، ويساند هذا التحليل على حد قولهم الفقرة الثانية التى تقول « حديث النبى قال : ... الخ » ، « إذ أن الرسول » صلى الله عليه وسلم « كان يعيش بصحراء الحجاز ، ولا معنى لوجود هذه الفقرة بغير أن تشير إلى ذلك المعنى الذى يقصدونه . ولما كانت المنطقة التى جرت بها الحادثة منطقة زراعية ، وفيها ينمو الصبر (نبات الصبار) على المقابر ، فإن هناك صلة اقتران بينه وبين الموت ، فى حين يمو التين على أطراف الحقول وفى الحدائق ومن ثم تكون صلة اقترانه بالحياة . ولهذا نرجح أن يكون المعنى ياسبع الحياة والموت أى أنك ستظل سبعا حيا كنت أو ميتا كوكك قتلت اثنين من أعنى الرجال . وهذا المعنى يرد فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب مفتاح « وأنت قتلت اثنين كانوا مفسدين عاتين » أى شديدي العتو .
- ٤٦ — البندقة : البندقية : ـ الجيخان : الرصاص (النخيرة) .
- ٤٨ — البشكير : المنشفة ، وهى فى أصلها « بيشكير » فارسية دخلت التركية (أنظر معجم تيمور الكبير ـ سبق ذكره ص ١٨٤ حرف الباء والياء وما يتألفهما) خبرلى : أخبرنى .
- بلاك : وردت هذه الكلمة فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب « بلاك » : أى لا داعى ، « وبلاك » تتهى نفس المعنى مع خلاف ينشأ بسبب القاء اللوم من سارة على السائق الذى حدثها بحديث تتلف على سماعه وهى وافقة فى « الشباك » ، ولو أنه سعد البها وحديثها بما يريد أن يحدثها به لما اضطرها إلى هذه الوقفة ومبايلته الحديث لأن ذلك مرذول فى نظرها . والشباك معروف (النافذة) : أو لعلها تعنى أن بلاء سائقها يحىء من « وقفة الشباك » .
- ٤٩ — البرقى : ترعة بالمنطقة ـ وكان نور ساره على الترجمة برقى : أى أن جمال سارة أو بياض لونها كان أشبه بالبرقى يخطف الأبصار ـ مهملناش : لم نعمل أو نفرط ـ ضبى : من الضياء وهو معروف ، واستعمالها فى سياق كهذا يحمل الكثير من الانزياح الذى يميز لغة الشعر بخاصة ، إذ يتجاوز الفنان الشعبى الشرف إلى الحسن والجمال ، وكأنه يريد أن يقول إن الحسن والجمال لا يوجدان إلا بالشرف ، وبلا شرف لا يكون الحسن حسنا ولا الجمال جمالا .
- ٥٠ — أضرب على التصريح : صديق على تصريح الدفن .
- بدال مؤذع الفرشه : بدلا من أن تتسع دائرة القتال فى معركة أخرى تهدر فيها أرواح ودماء كثيرة — العزا : العزاء . والمقصود من هذه الشطرة « الثانية » هو أنه ما دام الأمر لم يخرج من حدود استرداد الحق ، فلا مبرر لمعركة ثانية .
- ٥١ — العيال : هم من يمالون ، سموا لذلك عيالا . واستعمالها هنا يؤكد مدى القوة والسيطرة التى كانت تتمتع بهما سارة على أولادها .
- قروا الدفنه : توجد فى نص آخر للراوى : ممدوح عبد الوهاب « قَرَّوْا الدَّفْنَةَ » أى أسرعوا بعملية الدفن حتى لا تنثر الجثث المطروحة على الأرض مشاعر الغضب والرغبة فى الانتقام عند ذوبهم وهو أفضل . أما بقية الفقرة فغير موجودة بالنص المذكور ـ يقرحوا الجفنه : يجعلوا الجفون تتقرح من كثرة البكاء .
- وساره واقفه تقول لا سمعنا ولا شفنا : أى أن سارة كانت طليعية جدا وكان لسان حالها يقول لا شيء قد حدث .
- ٥٢ — كبايه : كوب .
- ٥٣ — الصوان : سرائق العزاء — متشمش : لا تشمت .
- لخصام : الخصوم — واحنا ملوك يامعوض ، أى ونحن ملوك يامعوض . وفى نص الراوى ممدوح « واحنا ممالك يامعوض » ولا معنى لذلك ما لم تكن النظرة إلى الممالك قد تغيرت عما كانت عليه أيام حكمهم لمصر ـ برعنى : لراعى .
- فاتوا : تركوا .
- ٥٤ — تسوى : تساوى .
- ٥٥ — متخضش : لا تدخل .
- ٥٧ — التلغون : الهاتف . ـ يتحضر التلغون : أى أما أن تحضرى التليفون . ـ السترتال : معروف ، أما هنا فيعنى التليفون الرسمى (الحكومى) إذ يبدو أن تليفون عضو مجلس النواب (مومض جاد المولى) كان يأخذ هذه الصنعة فى ذلك الحين ، وهكذا أيضا كان يسمى تليفون العمدة الرسمى حتى وقت قريب .

ولأن التليفون الرسمي يكون عادةً بديوان العمدة أو عضو مجلس النواب لا في المنزل ، فإننا نستنتج أن سرائق العزاء قد نصب بالديوان . وبقيّة الفقرة تفيض بشعور حاد ، فبرغم أن سارة في أمس الحاجة إلى العزاء ، وهى تطلبه صريحا من النحاس باشا ، إلا أن عزة نفسها تمنعها من أن تظهر بهذا المظهر ، الذى تعدّه ضعفاً ، أمام الناس . إن هذا التماسك المنهار أو هذا الانهيار التماسك يلدنا على أن هذه المرأة لم تكن مجردة من المشاعر ، كما يبدو من النص ، وإنما أصّلت عليها الظروف أن تلعب دورا تكون فيه الرجل والمرأة في وقت واحد .

٥٨ — لفتين : يوم الاثنين ، وهو واضح من السياق .

بضمزمك : تبعوك - لفتين : مثنى العدد (١) .

٥٩ — ينادم : ينادى .

٦٠ — خذ لك ليليل : خذ عظة وعبرة .

— بلاش من عشرته وماشه : لا داعى لعشرته . ومشيه . وهذه النهاية توجد في أحد النصوص التى أهداها للباحث ، مسجلة على شريط كاسيت ، الأستاذ محمد رفعت عبد العزيز ، على النحو التالى

إِنْ كُنْتُ رَاجِلٌ غَالٍ إِشْفَعُ فَعِ الْبَاشَا

وَقَعْدْنَا غَدَّ الْحَاجَّ صَفَوْتُ وَغَتَّيْنَا وَمِثَّلْنَا وَالْفَنَّا عَلَيَّ الْبَاشَا

عَلَيَّ غَارِبُ زَيَابُ زَيَابُ أَوَّلُ أَبُو فَرْغَلَى

غَارِبُ زَيَابُ ثَانِي أَبُو زَجَبُ

غَارِبُ مَرْفُزُ مَحْمُودُ زَعْفَانُ يَا بَاشَا

ويوضح أن هذه النهاية ليست هى النهاية الأصلية ، وإنما قد أرتجلها الراوى ، الذى تجهل اسمه ،

للتعريف بأعضاء فرقته الذين لا يعرفهم جمهور مستمعيه .



الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الإبتكاري عند الشعبيين

د. هاني جابر إبراهيم

إن المبدأ الذي نبني عليه هذه الدراسة ، يدور حول عدم النظر إلى عملية صياغة التشكيل الفني الشعبي دوماً برؤى جماعية وبشكل مطلق في التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الاعمال الفنية ، تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، وهي التي تقوم بدفعهم إلى الخلق الفني المتميز ، والابداع الجمالي المتفرد . ويكون من نتائج هذا ؛ أن الانتاج الفني في هذه الحالة مع هؤلاء المبدعين يكون قيمة جمالية بعيدة عن الإتجاه السائد في ذلك الوقت ، وهو ما يعرف بالانتاج النمطي الذي تعود على ممارسته الفنية المجتمع الشعبي في البيئة .

والمضمون ، أي أن وراء ذلك تجديد في التصور الفني ، يضاف على الموروث الشعبي .

نشير إلى أن هذه النوعية من المبدعين يصطنعون الشكل الفني بأسلوب في البناء يستمد على التفكير الذاتي ، ثم يعمدون هذا البناء إلى الشعبيين لانتاجه تحقيقاً لغايات جمالية ، وأيضاً تدعيماً لموقفهم من الارتباط الوثيق بالبيئة . ومن أهمية هذا التبادل الفني أن الخلق الفني الجديد هو إضافة يصطنعها المبدع في كل جيل ، ومن وقت لآخر ، ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . لتكون هذه الإضافة أداة تواصل بين الفنون التقليدية وبين المستحدث

وهذا الأمر يعني أن هناك نوعاً من التفاعل الحسي الذي ينفرد به هؤلاء المبدعون ، والذي يساعدهم على الاندماج الفني في الحس الذاتي ، وكذلك على تحقيق نمو التجربة الخاصة . ويعني أيضاً أن الانتاج يمثل إنتاجاً إبتكارياً له رؤية جمالية عميقة تجاه توظيف الأشياء ، وهي رؤية كاشفة عن الميل للتجديد .

ومن ثم يأتي التعبير الفني عند هؤلاء المبدعين مختلفاً عن الموروث الشائع . وهذا ما نعني به « إنتاج إبتكاري » ينفرد بمقاييس جمالية تميزه عن غيره في الشكل

والإتجاه الذى يشد ناحية الفن فى التحليل الجمالى ، غالباً ما يكون فى مثل هذه النوعية من الأعمال هو البعد عن الأشكال البنائية التقليدية ، والتي تبدو فى الخزاف الأخرى المحيطة بالعناصر التشخيصية ، ففيها احتفظ المبدع بالإتجاه التحويرى للعناصر البنائية والهندسية . أما عن العناصر الرئيسية الأخرى ، والتي تتمثل فى التشكيل الجديد ، نرى المبدع يلجأ إلى الواقعية الخيالية والتي تموج فى نفسيته . ولذلك جاءت وكأنها رسوم من فنون الطفل البالغ . على أن الصياغة الكلية للعمل الفنى وضحت فيها أهمية الاحتفاظ بالظاهرة الشعبية على المنتج الفنى .

وهو فى ذلك — أى المبدع الشعبى — حريص كل الحرص على أن تتضمن تلك التجربة الجديدة أصولاً شعبية ، وأن تحقق إنعطافاً جديداً فى مسار الفن الشعبى فى البيئة . وهو فى ذلك يعنى أن يكون إنتاجه الجديد همزة إنتقال من البسيط التقليدى إلى الشكل الجمالى المتدرج الصعب المعقد . ولذلك يمكن القول أن الشعبين عندما يتقبلون الإنتاج الابتكارى ، فإنهم يميلون إلى درجة أكثر من التنظيم للمنتجات الحسية لديهم ، وإلى تصور أعمق فى أشغالهم الجديدة . ويصدها ينتقلون من مرحلة التعبير النمطى الشائع — ومن مرحلة الاحتكاك المرمى بما هو تقليدى — إلى إنتاج فن جديد ، ويأخذ هذا الفن طريقه مع الجماعة ليصبح علامة من علامات فنونهم الشعبية . تعكس اللوحة (شكل ٢) أسلوباً نمطياً فى التعبير الفنى ، وهو إتجاه بنائى تشكيلى شائع بين أغلب الممارسات الشعبية اللاتى يقمن بتعزيز الأتواب ، إلا أن التوزيع الجمالى لعناصر التشكيل قد بنى على التحرر الأكثر وعياً بتوظيف المساحات واللعب بثلاث تنويعات لونية . ولذلك فقد مال العمل الفنى نحو التجويد الذى يعزج بين الزخرفة المعمارية وبين التطريز النسجى .

والسؤال الملح ، والذى يفرض حضوره يوماً على هذا الموضوع عند مناقشته مع الباحثين ، يدور حول ماهية الفن الشعبى وموقعها من حالة السكون الجمالى .. وهل هذا الفن يولد نتيجة مهارة شعبية فى

الجديد ، وكذلك بينهما وبين سائر أعضاء المجتمع . إلى جانب هذا فإن هذه الإضافة تكشف بشكل غير مباشر عن عواطف وميول وأشغال الشعبين بعد ذلك . ولذلك فإن التجديد فى الفن الشعبى ليس غرضاً مخططاً له بطبيعة الحال ، أو هدفاً مقصوداً لذاته ، وإنما هو وسيلة من وسائل الترقى لجمال من مجالات المسلك العملى الشعبى ، وهو التعبير بالممارسة اليدوية والإستفادة بالخامات المختلفة ، وهو أيضاً صدق للتفكير الابتكارى للمبدع الشعبى الذى يريد أن يجعل لإبداعه الفنى الجديد تأثير على الذوق الجمالى فى بيئته . وأيضاً ليكون فى الوقت ذاته أداة تكسب مادية ، ونوعاً من الافتخار والزهو بعمله وإنتاجه ، وليتمتع به الآخرون . بمعنى أن الفنان المبدع يريد أن يحقق إنتاجاً جديداً له أصول جمالية ومثلاً للتمعة فى آن واحد .

ويعد .. فمن المعارف عليه ، أنه فى أغلب أشكال الإنتاج الفنى الشعبى ما قد يجعل الموروث الجمالى فيه معبراً عن طبيعة البيئة وعن نمطية الأداء الفنى ووحدةها التشكيلية — كالأزياء مثلاً — وأنه قد يعبر الموروث أحياناً عن أسباب اختيار الشعبين لتلك الممارسة وشيوعها بين أفراد المجتمع ، ولكن هذا كله لا يعنى بالضرورة أن الاحتفاظ بكل هذه الخصائص ، أو التقاflu عن عنصر هام يعتبر أحد السمات الانسانية التى تحدد القدرة المتفردة على الانتخاب الفنى لدى بعض المبدعين من الشعبين . وهؤلاء هم الباحثون عن شكل وصياغة بنائية جديدة وخواص جمالية فريدة ، ذلك لأنه من طبيعة الخلق الفنى أنه يولد فى لحظة ما ، عندما يتمكن المبدع من توجيه تفكيره الابتكارى نحو تجربة جديدة تتبلور نتائجها لخلق شكل متفرد من الفاحيتين — البنائية والجمالية . ويبدأ على ذلك نجد أن المفردات الجديدة التى قدمتها لنا اللوحة (شكل ١) تتضمن صوراً لأشكال بيئية وأخرى لأشكال مستحدثة ، مثال ذلك : الجمال وعربات النقل بجانب عنصر حيوانى آخر . يعطينا من هذا : التوليفة ، ثم الصياغة الفنية التى لجأ إليها المبدع .

الجديد .. بدءاً من اختيار التصور الذاتى إلى أدوات التشكيل إلى الخامات ، ثم توظيف ذلك كله بأسلوب تتحقق فيه القيمة الجمالية الجديدة ، والتي تتحقق من وجودها الوظيفية النفعية ، والبعد الذوقى فى الجماعة . بالإضافة إلى تعميق الأصالة الشعبية والمتمثلة فى تاريخ الجماعة .

ولذلك فإن إثارة التفكير الإبداعى عند الشعبين يعتمد ، فيما يعتمد ، على نمو التجربة بشكل متواتر وإطرائى . وتظهر أبعاد ذلك واضحة جلية فى العمل الفنى عندما تعتبره شكلاً جمالياً متقدراً عن غيره من الأشكال الانتاجية ، ذلك لأن التجربة عند المبدعين يتحدد دورها فى تجسيم الاحساس الجمال وبورها فى مجال التشكيل ، بما يضمن استقلالية العملية الإبداعية عن غيرها .

ويتضح هذا المعنى عندما نتعرض للشكل رقم (٣) ونقارنه بالشكل رقم (١) . فجدد فيهما أن المبدعتين اتبعتا طريقتين تتمازجان فى التصور الجمالى لكل منهما ، لا من حيث البناء الفنى فقط ، بل والعناصر المخترعة لتزيين رقعة القماش . ففى الشكل رقم (٣) هناك ميل من الفنانة نحو إستغلال عنصر هندسى تجريدى يتمثل فى شكل المعين . وقد أتت الفنانة توظيفه على رقعة القماش بالشكل الذى يحقق لها تحاور مع الماثور الشعبى التقليدى ، مستخدمة فى ذلك الخطوط المجردة بإتجاهات مختلفة لتمعنى إحساساً بتقدير المساحات نسبة وتناسياً . وفى موقع آخر من اللوحة نجد أن شكل المعين قد تحول إلى شكل مشخص نباتى يمثل الزهرة ، والتي تبدأ من عندها الحركة الزخرفية لتنتهى إليها أيضاً .

وبدئية شاملة لهذا العمل الفنى نستطيع أن نلاحظ مدى تأثير عصر الزمن ، وما يتبعه من متغيرات ، على السلوك العام وعلى نفسية الفنان ، ومنها ما يعرف بإيقاع العصر ، والذي يتميز بالسرعة . وهذا بدوره قد انعكس على أسلوب اختيار الفنان للمعالجة الفنية ، والتي اعتمد فيها على

الأداء العملى وحده ؟ وهل هو فعل يأتى عن عادة سلوكية شعبية تدفع أفراد المجتمع إلى ممارسة نوعية تتصف بالتشكيل وتعرف بالإنتاج البيئى ، والذي نعرفه بالفن الشعبى ؟ . والإجابة عن هذا السؤال ، أو هذه التساؤلات ، تفصح فى الحقيقة عن معناها بشكل قوى . بمعنى أنها تشير إلى أن المجتمع الشعبى من خلال سلوكياته المتعددة يحقق إنتاجاً فنياً ، وهو الذى ينتج من خلال الممارسة اليدوية والخبرة المنقولة شفاهة عن طريق التعلم ، ونقل القدرات والخبرات الفنية التقليدية إلى غيره ، فيتولد عند الأجيال إضافة من الخبرة المكتسبة والرغبة المستمرة فى التعبير بالفن . ومن خلال مساهمة الإنتاج الفنى تتحول هذه الخبرة إلى مهارة فى استغلال أدوات الإنتاج وتوظيف الخامات والمحافظة على الخصائص البيئية .

ومن هنا يأتى التعريف بأن الفن الشعبى ممارسة جماعية شأنه شأن الممارسات الاجتماعية الأخرى ، والتي يلجأ إليها المجتمع الشعبى فى حياته اليومية ، بالإضافة إلى أن إنتاجهم الفنى يكتسب معهم صفات وخواص المكان وسمات الانسان . « وإذا كان الإبداع سمة فردية ، فإن الإنتاج فيه له ملامحه الاجتماعية التى يشق منها الإبداع نشأته وبواقعه وتطوره . ولذلك فإن الإبداع له صفة خاصة تتمثل فى تأثيره بطريق البيئة التى تحيط به » . أما الفن الشعبى مع المبدعين من الشعبين فمن الملاحظ أن هناك عوامل أخرى تؤثر أحياناً على المهارة المكتسبة والعادة الموروثة ، وتدفع الخبرة إلى التجربة ثم إلى الخلق والإبتكار .

ولا شك أن هذه المرحلة الأخيرة تتطلب ذرة جمالية ، لا تتوافر إلا لمن كان يملك ناصية التفكير الابتكارى القادر على الحث على التجديد والتطور ثم الارتقاء . وأهمية التفكير الابتكارى أن يدفع المبدع إلى الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية ، باعتبارها إتجاهاً عاماً ، إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيداً مما هو مألوف وقائم . بحيث يكون المبدع قادراً على صياغة نعمة تشكيلية جديدة تتضافر مع تفاعل مفردات البناء العام للعمل الفنى

ملء المساحات الكبيرة بالخطوط بدلاً من المعالجة التقليدية ، والتي كانت في الماضى تمثل برهاً على إمكانية الفنان العالية ، عندما كان يختار التقنية قبل « الفهولة » ، وكان يجعل أعماله مجموعة من المنمنمات الدقيقة تحاوره ويحاورها في صيغ جمالية .

والواقع إن ما أثر حول هذا الموضوع من تساؤلات والرد عليها ما هو إلا تأكيد على معنى حيوية الماثور الشعبي ؛ ذلك لأن من الأمور الهامة في مجال الفولكلور التركيز على ضرورة معايشة الماثور الشعبي وحضوره بين الجماعة بإنسانيته ، ولذلك فهو يعيش في ضمايرهم ، وينعكس على سلوكياتهم واحتياجاتهم . ولأن هذا يعنى أن الحيوية في الماثور تنتج عن التجدد المستمر في تفكير المبدعين الابتكاري ، وأنه يولد من مرحلة فنية جديدة ، ثم يأخذ طريقه نحو الانتشار والتصميم ، وفي هذه الحالة ينتقل نتائج هذا التفكير من خصوصية الإبداع الفردى إلى عمومية الإنتاج الشعبى ، ويصبح فعلاً تقليدياً تمارسه الجماعة وتنتج ليعبر عنها وعن المكان ككل . واللوحة رقم (٤) تعبر عن تلك الحيوية فيما أضافته من معالجة فنية جديدة تبين على الاستفادة بالمعطيات الوافدة لاسلوب تحويل الأشكال النباتية وتداخلها مع الأشكال الأخرى كالطيور . ونتيجة لهذا الفعل ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والشكل الجمالى والبعد الإنسانى فيهما داخل العمل الفنى في طى الحفاء . لماذا ؟ لأن التفسير السيكولوجى سيوجهنا ناحية التمرد الذى أحاط بالفنان حين قام بعملية التوازن بين الرموز الشكلية التقليدية وبين التعبير في عالم جديد يعتمد على تقارب الثقافات وتقدم وسائل الاتصال الإعلامى . أن تلك اللوحة تدبىء عن استعلاء الفنان صور الخيالات استعلاء فعلياً ، الصور التى تمثل دلالة مكانية ، وإن كان البناء الفنى يكثر حدود المكان .

ومن اهتمامنا ها هنا ، تحديد المبدأ المعلن عنه في أول الموضوع ، وهو تحديد مفاهيم الدراسة التحليلية لجماليات الفن الشعبى ، وكذلك توجيه اهتمام

الباحثين تجاه الفصل بين حدود جماليات التعبير الفنى الفطرى المتوارث ، وهو الذى يمثل نوعية من الانتاج الفنى تتوقف عنده الخبرة والمهارة عند حدود إتقان الأداء والمحاكاة ، وبين نوعية أخرى شعبية تنبع عن إبداع إبتكارى وخلق فنى ، والتي تتوجه من خلال التفكير الإبتكارى لدى بعض الشعبين ، ولها حدود جمالية تعبر عن قيم بنيت على التجديد والتفرد الفنى .

وقد يتبادر عند البعض أن الانتاجين في تحديد المعيار الجمالى يمكن الإعتماد على قياس واحد للأبعاد الجمالية فيها ، وذلك من منطلق أن البعد الجمالى لكل منهما ، مهما اختلف ، فهو محدود لأنه نابع من مساحة جغرافية وتصورية واحدة لكل منهما ؛ بالإضافة إلى ذلك أن مصادر الإلهام فيهما واحدة أيضاً . ومع هذه الحقيقة ، إن جاز هذا بشكل غير تخصصى ، فإن الدراسة تؤكد على أن التعبير الفطرى التقليدى والتعبير الفنى المبتكر ، وموقع كل منهما من موضوع القيمة الجمالية مختلفان ، ولا يعنيان معنى واحداً . من حيث الشكل والمضمون . والاختلاف هنا ينصب على : —

١ — أن النتاج الفطرى التقليدى هو نتاج محاكاة لإبداع الغير ، وهو نتاج تمارسه الجماعة بشكل نمطى ، يكاد يخلو من التباين الذاتى لمصطنعه والممارسين له ، كما يتضح ذلك من الشكل رقم (٥) ، الذى يعبر عن صدى الثوب والتي نستشعر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الأصل ، أى أنها نفذت لغرض آخر ، ثم رأت صاحبة الثوب الاستفادة منها وحاولت في ذلك تطويع هذه القطعة لتلائم الوظيفة الجديدة لها . فنحن نشعر أن الوحدات الزخرفية تأخذ إنتاجاً أفاقياً للخارج — بينما لو كانت منفذة أصلاً للثوب فمن المؤكد أن الوحدات كانت ستتجه إنتاجاً رأسياً يتفق مع خطوط الثوب ذاته . وفي هذا رؤية تقليدية تدعو إلى الاستفادة بهذه القطع الفنية لما فيها من مجهود وجمال .

٢ — أن الخبرة المجمعة من تكرار الممارسة ،

وأدواتها الحديثة ، ولم يجعل الموروث التقليدي يقف حائلاً بينه وبين حركة الزمن . والمبدع بهذا الفعل يسجل بدءاً جديداً لحركة التاريخ للفن الشعبي ، ويدفع الموروث إلى معايشة مع العصر .

ولذلك فإننا نقف مع نتائج هذه النوعية من الإبداع أمام أعمال متجانسة متفردة بطابعها ، ولا يعود شأن مضمونها إلى الموروث التقليدي إلا فيما نسبيته بالانتاج الشعبي .. وهو الانتاج الفنى الذى يعبر عن حتمية التتابع الزمنى للفن الشعبى فى المكان .

الفن الشعبى والتتابع

الزمنى للتعبير الجمالى: -

الحديث عن الفن والابداع وعلاقتهما بحتمية التتابع الزمنى فى الفن الشعبى ، معناه الحديث ضمناً عن علاقة المبدعين الشعبيين بتصوراتهم عن واقعهم الملموس الذى يعيشون بين جنباته ، والحديث أيضاً عن إدراكهم المتفاعل مع حركة الزمن المتمثل فى المستحدث الدائم من مؤثرات ومسببات متنوعة ، والتي تمثل بدورها نوعاً من التراكم المعرفى بالمحسوسات ، وبالفهم الواعى لاحتياجات الجماعة منها .

ومن ثم فالإبداع فى الفن الشعبى هو نتاج لتفاعل التتابع الزمنى عليه ، وليس خلقاً فطرياً فى ذاته ، بل هو نتاج التفاعل المنظم بين أحاسيس المبدع وحسبه ، وبين تلك المؤثرات والمسببات لتكون أنوار إثارة لتفكيره الابتكارى .

ومهما يكن من أمر هذا الحديث ، فإن النظرة العلمية ، التى تولى إلى تحليل نتاج الإبداع الشعبى ، تثير إشكالات متعددة ، ومواقف متنوعة .

مثلاً يبدو على أنه ميل إلى الاتجاه القائل بعدم إمكانية حدوث خطوة فى التطور فى أشكال التعابير الفنية ومضامينها فى الفن الشعبى على وجه التخصيص ، على الرغم من أن أصحاب هذا الرأى يؤكّدون على تواجد المبدعين الشعبيين فى كل مجتمع

وإن كانت تؤكد على دورها فى كل منهما ، إلا أنها تتوقف عند حدود التعلم وإتقان العمل ونقل الخبرة عن الآخرين ، وذلك ما ينعكس على خصائص الانتاج الفطرى التقليدى ، وما يتأكد عليه من مهارة المحاكاة لفنهم من الأشكال الموروثة . أما فى التعبير الفنى المبتكر النابع عن التفكير الابتكارى ، فإن الخبرة فيه تؤكد حضورها على دور المبدع فى استخدام الصبغ الفنية القديمة وإعادة صياغتها برؤى جديدة مع الاستفادة بالمعطيات الجديدة الأخرى . ويمكن أن نشير إلى هذا الفعل من قبل المبدع الشعبى على أنه نوع من التمرّد الإيجابى على التشكيل الفنى العام التقليدى السائد حين ذاك ، وعلى ما هو مألوف ومعتمد فى بيئته . ويتضح ذلك فى الشكل رقم (٦) فالتشكيل فيه جاء معبّراً عن ما هو موجود بالفعل ويقترب أيضاً من أشغال الصوف والكليم المرسوم .

٣ — ليس كل خبير فى الممارسة ، ويمتلك المهارة الفنية فى الانتاج ، مبدعاً وخلقاً . لأن الإبداع والخلق فى مجال الفن يتطلب بالضرورة نوعية من الممارسين لديهم المقدرة على استغلال التفكير الابتكارى فى إيجاد صور جديدة لها طابعها الجمالى الفريد . وهى بذلك تثرى حركة الفن الشعبى ، وتغنى معها مبادئه الفنى ، كما أنها تصبح مؤثرة على إنعاش حيويته . وفى اللوحة رقم (٧) نجد أن هناك عناصر جديدة فى تواجدتها على عمل فنى واحد ، وخصوصاً فى مجال النسيجيات المرسمة ، وهذه العناصر المشكلة للعمل الفنى هى : -

- ١ — السيارة .
- ٢ — الطائرة .
- ٣ — الحيوان .
- ٤ — الراقصة .
- ٥ — أغصان السعف .
- ٦ — الوحدات المعدنية .
- ٧ — الوحدات الهندسية المجردة .

ويهمنا فى ذلك العناصر الأربعة الأولى ، حيث أن المبدع هنا استفاد استفادة كبيرة بأشياء الطبيعة

من المجتمعات التقليدية ، باعتبار أن هناك مقولة مسيطرة تتضمن أن الفن الشعبى هو نتاج الجماعة ، وأن المبدع يغيب في التشكيل البنائى للمارسين ، وبالتالي فهو نتاج شعبى يغيب وراءه المبدع الفرد .

ويمثل هذا الحجاب (شكل ٨) جانباً من الموروث الذى يجسد معتقداً شعبياً حول صد الحسد ، وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالألوان المتوفرة للخامة . وقد حاولت الفنانة أن تبين بديان عملها على تكرار وحدة المثلث ، وأن تستخدم الفراغ بين المثلثات الثلاثة أسفل المثلث الكبير ليمطى العمل بعداً مكانياً ، ويؤكد على معايشته مع الفراغ الأشمل .

وعلى الرغم من ذلك ، فندحن بثورنا نؤكد على وجود المبدع الشعبى المتفرد ، والذى يسعى إلى ترجمة ما يدور في تفكيره الابتكارى من صور جمالية جديدة لم تخطر على بال الآخرين . ويؤكد مع ذلك أنه قد بات للتسلسل التاريخى ، المتماقب زمنياً ، على أشكال التعابير الفنية في تلك المجتمعات ، والتي أثرت بدورها على الوحدة التشكيلية وأشكالها المرتبطة بالابداع الشعبى ، وكذلك على حركة المبدعين عبر العصور المختلفة وتفاعلها مع الأحداث المرتبطة بالضرورة مع حركتها . فإنه قد باتت تلك الحركة وتفاعلها بمثابة موقف الدفاع عن إمكانية تحريك الفن الشعبى نحو التطور من خلال دينامية التفاعل مع الزمن والترقى الذى يبتدعه الإنسان بشكل عام والشعبى منه بشكل خاص .

إن هذه الدينامية ما هى إلا حيوية الفن الشعبى ، ومن أهم خصائصه . وفي الوقت ذاته فإن هذه الحيوية التى تعبر عن ذاتها تسير ضد الاتجاه الذى يؤكد على أن هذه النوعية من التعابير الفنية — شكلاً ومضموناً — تعتبر من الثوابت الاجتماعية غير القابلة للتطور أو التغيير أو التحريك ، فهى كالأعراف مثلاً بالنسبة للبيئة ، والتي لا ينطبق عليها منظور حركة الزمن وما يتبعها من متغيرات منظرية .

وها هنا .. نقول أن الثبات في الفن الشعبى ووحداته التشكيلية لا يعنى بالضرورة ثباتاً بالشكل المطلق ، وإنما هو ثبات الظاهرة دون المظهر فيه . ذلك لأن الثبات هنا يتوقف على معنى الظاهرة بكونها شعبية . وبمعنى أوضح أن الظاهرة هى التى تعيش فيها وحولها هذه النوعية من التعابير الفنية ، ومن حيث أن لها دلالاتها الشعبية فهى في الواقع ثابتة . أما من ناحية المظهر فإنه قابل للتغيير والتطور والتحريك ، وأيضاً فهو قابل لاكتساب عناصر جديدة ، وللاختزال ولاستنباط أشكال مستحدثة .

لذلك كان نور المبدع الشعبى دوماً متجدداً ، ومتفاعلاً مع هذا الواقع في التعرض للأشياء الملموسة ، وتأثيرها على تفكيره الابتكارى . وخلاصة ذلك أن الانتاج الشعبى مع مبدعيه من الفنانين يكون قابلاً للصياغة الجمالية الجديدة ، وأيضاً يكون المجتمع الشعبى ذاته ميالاً إلى هذا العمل الفنى المستحدث .

ويحدثنا التاريخ المنظور للأثار الإنسانية وأطلالها وحفرياتهما على أن الفن الشعبى كان له أشكالاً جمالية متعددة ، ولايزال كثير من هذه الأشكال يعيش بيننا إلى الآن ، إلا أن هناك من الإضافات والتغيرات التى لا تحصى ولا تعد تشكلت مع الأشكال السالفة لها . كما أن هناك العديد من الابداعات المبتكرة قد أصبحت مع التتابع الزمنى جزءاً من ميراث المجتمع .

ولذلك يمكن القول أن الفن الشعبى كالإنسان صاحبه ، فهو فن ينبع عن إحساس إنسانى ليوثق به شعور الآخرين ، ذلك بحساسية قادرة على تجسيد الحقائق المرئية ، بالإضافة إلى التصورات الذهنية للماثورات الشفافية ، وبالإضافة أيضاً على أن نوعية من الفن يمكن من خلالها توظيف خامات متعددة لتخدم بانتاجها المجتمع في حياته .

المبدع الشعبى والمجتمع :-

وإذا كان هناك عدد من الخصائص الفنية والاجتماعية للمبدع الشعبى ، فإن من أهمها قدراته

استخدمنا قاعدة القواعد الجمالية الخاصة بحدود الفن الشعبي ، نظراً لأن له جماليات تعرف به . ولذلك فمن السهل تحديد معنى القيمة الجمالية ، ومعنى الإتجاه الفني .

ولا شك أن القيمة الجمالية يعبر عنها العمل الفني الابتكاري ، باعتبار أنه نابع من الإبداع ويحمل معه طابعا متطوراً له خصوصيته التعبيرية ، ودون أن ينهار — في وضعه الجديد — التركيب الفني للموروث بشكل حاد .

وقد قصدنا بهذا ربط القيمة الجمالية بالخلق والابتكار ؛ نظراً لما يتضمنه العمل الناتج عنهما من معان أبعد كثيراً فيما لو أشرنا إلى تحديده بالاتجاه الفني ، لأن القيمة الجمالية حينئذ توضح الفلسفة التعبيرية التي تفسر الحلول الابتكارية للصور الفنية . هذه الحلول بالقطع تأتي متنوعة ومتعددة بتعدد الصور ، ولكن في علاقتها معاً سلجداً أثرهما واضحاً في البناء الفني متشابهاً كخيوط النسيج ، وأيضاً تتوحد معها القيمة الجمالية المعبرة عن دلالة العمل الفني الجديد من ناحية شعبية .

ومن منظور يتفق مع ما سبق عرضه ، فإن القيمة الجمالية الجديدة سوف تأخذ طريقها بعد ذلك نحو مسلك الشعبين الانتاجي ، وعندها سوف تتحول من كونها قيمة جمالية لها خصوصيتها ورؤيتها الإبداعية المتفردة إلى عمومية التعبير الشعبي والإنتاج البيئي ، أي أن القيمة الجمالية هنا ستصبح إتجاهاً فنياً في أطرفنون البيئة . وعندما ينتقل العمل الفني الابتكاري إلى فن تقليدي قابل للانتشار في دائرة ينطلق مسارها من المبدع إلى الشعبين .

وعندما نوضح ذلك بالقياس إلى عمل فني نابع من تفكير ابتكاري ، نجد أن الشكل رقم (٩) يوضح لنا بصورة جلية ما نود أن نوضحه من خلال هذا الموضوع . فالمبدع الشعبي صاحب هذا العمل ، هي من بذات مدينة العريش ، وهذه المدينة تتميز بخصائص متنوعة إجتماعية وثقافية وحياتية .. وفي

الذاتية في التعبير عن المفاهيم الجمعية التي تدور بين أفراد المجتمع واهتماماتهم الروحية والترويقية ، وهو في طريقه إلى هذا يأخذ في إعتباره الطرق الكفيلة التي يحافظ بها على التقاليد الاجتماعية ، ويحرص أيضاً على أن يكون إنتاجه الفني الجديد بمثابة إشباع للآخرين نفسياً وعملياً . وأن يكون أداة جمع واتصال بين أفراد المجتمع .

هذا المعنى ، أو هذا المستهدف من دور المبدع الشعبي وتأثير التفكير الابتكاري ، يصدق على جميع الأشكال التعبيرية الشعبية ، والتي يتفذن في أجناسها المبدعون . ويتميز آخر يصدق على كل نشاط فني وتعبير جمالي يقوم به هؤلاء الرواد من بين أعضاء المجتمع ، ويستمررون في إبداعهم كلما كانت رؤيتهم للواقع أكثر صدقاً ووعياً .

ولا يصح أن يتبادر إلى الذهن أننا عندما نتجه بالدراسة نحو هذا الذي ندعو إليه ، من حيث أهمية التجديد الابتكاري على تطور الماثور الشعبي ، إلى أن يصبح الفن الشعبي مجرد تكوين تجربة فنية ودعوة إلى الترقى من خلال طبيعة فردية في التصور والتشكيل ، لأن ذلك أمر يصعب إغماؤه ، ويصعب أيضاً تنفيذه .. لأن ما ننشده في ذلك يختص بإناحية الإبداع وتأثير التفكير الابتكاري عليه . ولكن الإبداع في الفن لا يقتنى فقط بنمو الماديات الحرفية ولا بزيادة المهارات الفنية ، وإنما يتطلب في المقام الأول استعداداً ذاتياً يدور حول القدرة على بناء نوعية من التفكير الخاص الابتكاري له تفريده وخصوصيته . وهذه القدرة لا تتوافر إلا لمن ملك من الشعبين إمكانية المباشرة الواعية للمجتمع ، وإلا لمن ملك أيضاً حداً من فلسفة الواقع المرئي المحيط بالبيئة وبالغايات النفعية والذوقية وغيرها .

الابتكار في الفن الشعبي

قيمة أم إتجاه :-

ويمكن أن نلخص هذه الجزئية ، فيما لو

الخاص ونوق الجماعة من جميع النواحي . فليس من الملائمة عندما يهتدى المبدع إلى التشكيل العام بصورته الابتكارية أن يغيب عن وعيه في لحظتها البعد الاجتماعي ورويته لهذا العمل ، وأن تمرّد الفنان لا يعنى أن الوحدة الفنية المختارة يجب أن تتعمق في معان بعيدة بصورة شاسعة عن المعانى التى اعتاد على وجودها النوق العام ؛ ولكن من الملائمة ، والتى أوضحتها الفنانة في عملها ، أنها احتاطت إلى ذلك بأن جعلت الأبعاد الجديدة تتوازن مع الأبعاد الاجتماعية من ناحية أهمية حضور الوحدة الزخرفية في الانتاج الفنى ، ولهذا كان عملها قريباً من المعنى الدارج له شعبياً في البيئة .

ومن ناحية أخرى حرصت المبدعة ، فيما حرصت عليه ، أن يكون مرادها الفنى الجديد نحو الوحدة الناشئة والمنفذة في العمل أن تكون بعيدة عن محاكاة الوحدات الفنية السالفة ، وفي نفس الوقت ألا تبتعد بشخصيتها الجديدة عن مجال تصور الآخرين لها وعن وجدانهم أيضاً .

ومن هنا جاء العمل الفنى في النهاية وحدة متجانسة مع طبيعة الفن الشعبى في هذه النوعية من الانتاج الفنى .. وسنكتشف عندما نقترّب من هذا الشكل (٩) أننا أمام مستويين من البناء الفنى . أحدهما يقترّب من الاشكال البنائية التقليدية ، فنجد أنه يتضمن تقسيمات متدرجة أفقية ، تدخل جميعها في حدود مساحة كلية مستطيلة ، وهذه المساحة تبني على مجموعة من عناصر هندسية وخطية ، تأخذ في ترتيبها وضعا متكررا ممتدا ؛ ولكن بأبعاد متسقة تتباين من خلالها تنوع العناصر الزخرفية . وتأكيداً من الفنانة ، فقد قسمت هذه المساحة الكلية بشرط وهمى ، ليعكس إحياءاً ، وذلك بوضع الوحدة الأساسية المتكررة في وضع معاكس ، وهى الوحدة البنائية النباتية التى تجردت ثم تحورت لتأخذ شكل شمعدان لى عشرة أفرع .

هذا الحل الفنى أضفى على الوحدات الهندسية الاخرى إحساساً بأنها تتقابل معاً بشكل راسى . ويمكن أن نصف ذلك بأنه نوع من اللعب بالوحدات الزخرفية في تنسيق واع ، بحيث تنقل إلى الراى

مجمعلها تشير إلى المجتمع البلوى . وهو الآن يتهج مع المجتمعات الأخرى منهاجا من المعاصرة والتحديث ، واقتراباً من خصائص وادى الذيل .

وقد تأثرت المبدعة ، كما هو واضح من الشكل رقم (٩) ، بما هو متاح لها من روى جديدة للمناسبات الاحتفالية والاجتماعية ، وكذلك بالعروض الفنية التى تبثها وتقدمها وسائل الاعلام وأجهزة الثقافة ، وهذا التأثير قد انعكس على أسلوب المعالجة الفنية في زخرفة ثوب عريشى ، وأيضاً في صياغة « الجمل » التشكيلية التى لم تكن في شأنها واردة من قبل .

وعلى أى حال ، فهناك مسميات عامة لتقسيم الوحدات الزخرفية التى صاغت بها المبدعة تلك الجمل التشكيلية وهى : —

١ — وحدة زخرفية لشكل آدمى ، ويتمثل في الرافعات .

٢ — وحدة زخرفية لعنصر نباتى ، ويتمثل في الأغصان .

٣ — وحدة هندسية مشخصة تتمثل في المربع والمثلث .

٤ — وحدة زخرفية تمثل خطوط مجردة لربط الوحدات بعضها مع بعض .

ومن الأفضل دائماً أن نتمكن من أن نضع في اعتبارنا ، عند دراسة هذا العمل التشكيلى ، أن هناك دافعا يتمثل في الانتخاب الموضوعى ، إلى جانب الحرية في اختيار البناء الفنى . وكلاهما أكد أهمية التفكير الإبداعى للفنانة ، وأنها حرصت أيضاً على تأكيد الجوانب الخاصة بالتعبير الشعبى وانعكاسه على العمل الفنى ككل .

ولذلك فإن المبدعة هنا قد انتخبت موضوعاً يمزج بين ما هو مألوف وما هو غير معتاد . كما اختارت بناءً فنياً يتفق مع الوظيفة المنوطة بتلك الوحدات على الثوب . وأخيراً حرصها على التوافق بين نوقها

إحساساً ممتداً من وحدة إلى الوحدات كلها .

هذا الإتيان من الفئانة أدى إلى تزايد توضيح وتثبيت الوحدة ، وتأكيداً على إستمرار الشغف والاهتمام بالرؤية الكاشفة عن المعنى المقصود بالقيمة الجمالية في العمل الفني الجديد . ومع هذا تظهر البراعة في قدرة الفئانة كمؤدية لهذا العمل في استخدام ذلك البناء الفني لتضفي به إحساساً بالمنمنمات ؛ حيث أكد هذا الشعور استخدام الخيط بطريقة معبرة عن نجاحها في استخدام اللون الواحد الأزرق المضيء ، والذي تتداخل مع الأرضية السوداء للقماش ، فأعطى إحساساً بجو الليل وظلال النجوم .

مع هذا ، فإن العمل ، حتى الآن وبهذه الكيفية من التعبير ، يمكن للبيئة أن تكشف مغزاه الفني بفطرية وسليقة ؛ حيث أن التعبير قد تم صياغته بالسجية المدربة وبمهارة مدربة أيضاً . ومن ثم فإن الآخرين قادرون على تنويع ما فيه بالبطرة ، ولكن ، وهذا هو المهم — لا يمكن أن نحدد حتى القيمة الجمالية التي ننشدها من وراء الإبداع .

ولما كان هذا الأمر لابد له من أداة تفصح عنه ، فإن المبدعة لجأت إلى الشكل المعماري أو الرؤية المعمارية لكي تصبغ هذا العمل في شكله النهائي . فكان أن انتخبت مجموعة من أشكال الراقصات كعنصر آدمي ، يقفن في جوار بعضهن البعض ، وفي مقاييس واحد ، وفي وضع استمداد لبدء حركة إيقاعية في لحظة ما . هذا التصور للشكل في حله النهائي إنما هو صدى لرؤية التفكير الابتكاري وللرؤية الواقعية للفئانة ، وقدرة على توظيف أسلوب معماري متمثل في فن المعرnsات التي تمتد فوق بعض البيانات التاريخية والبيئة ، وذلك بتنظيم وترتيب ، لتحقيق إحياء بأن الراقصات يقفن على أرضية المسرح ، ويعلمون هذا البناء السفلى ووزاهن خلفية سوداء ، وكأنها بانوراما للغشاء المحيط بهن والممتد إلى ما لا نهاية .

بالإضافة إلى ذلك فإن الفئانة إتجهت نحو الواقعية في تمثيل الراقصات ، خلافاً لما اتبعته في

الحليات السفلية ، إلى حد محاكاة الشكل في طبيعته . وهذا ما تدلل عليه التفصيلات التي أضافتها في تأكيد سمات الراقصات .

ومن الطريف أن الفئانة في واقعيتها قد خصت إحدى الراقصات بلون يختلف عن بقيةهن وكأنها الراقصة الأولى للفرقة .

ويهمنا هنا أن نشير إلى أن هؤلاء الراقصات بزيهن ورشاقتهن ونسب أجسامهن لا يمتن بصلة لما هو موجود في البيئة ذاتها ، ولا الوضع الذي تخيلته الفئانة لهن يمثل ما يتم من إيقاعات معروفة في البيئة . إنما كان على الفئانة أن تأخذ هذه الوحدة وأن توظفها توظيفاً يتسق مع الذوق العام ومع روح العمل ، وأن تجعل من هذا العمل قيمة جمالية تعبر عن شعبيتها .

وعلى صعيد البحث عن الإبداع الفني ، وخصوصية الفن الشعبي فيه ، فإننا نطرح تساؤلاً حول الفن الشعبي ، ولماذا لا نعتبره من الفنون البدائية ؟

إن تاريخ تطور الفنون الجميلة ، وحركة الإبداع الإنساني بصفة عامة ، مهما كان ناقصاً في الجمع والتحليل حتى الآن ، فإنه يتيح لنا أن نلمح كيف نشأ الفن الجميل ، وما هي الأشكال الإبداعية المختلفة التي نبعت منه . إن هذا التطور جاء عن طريق تقدم غير منقطع وفي تطور صاعد خلال سلسلة التفاعل الحيوي مع الحياة وأدوات العمل ، وكذلك بين التخيلات المتعددة ، مما يبين لنا قوة الخلق الفني النابعة من قوة الدوافع لدى الإنسان للتعبير عن تصورات ذهنية لمقررات العالم المحيط به ، أي أن الخلق الفني البدائي جاء نتيجة تكيف يزيدا دقة وتعقيداً وجعاً بصفة مطردة بين تلك الدوافع وتلبية احتياجاتها بالتعبير الفنية المختلفة . وها هنا ينبغي أن ننتهي إلى هذه النتيجة ، وهي أن الفن البدائي من الفنون الجميلة التي إتخذت لنفسها سمات خاصة جداً ، تميزها بعناصر التكوين والبناء والأسلوب الفني ،

به ، فهو فن سيطر على المكان وكسر معه حاجز الزمن بجمالياته المتفردة في الشكل والموضوع . كذلك الفن البدائي يستهدف الإنسان والحيوان والتعبير عنهما في بناء واحد وبرؤية خاصة وينسب ذاتية .

إن هذا الوجه شكل (١٠) هو أحد إبداعات الفنان في إحدى قرى رومانيا ، والتي كانت بها حضارة « الداتشيا » قديماً ، والتي تعود جذورها إلى حوالي قبل ٢٠٠٠ سنة من الآن . وفيه يستخدم الفنان النحت على الخشب ليعبر به عن وجه آدمي تبدو فيه إمكانية عالية من التشكيل ومن التلخيص ومن محاولة الفنان لمحاكاة صورة ذهنية لهذا الوجه . إن هذا العمل دلالة على استمرارية الفن البدائي في هذه القرية على الرغم من تواجد أنماط أخرى للفنون الشعبية تسير جنباً إلى جنب مع هذه النوعية ، مثال ذلك : الشكل (١١) . أن هذا الإناء الخشبي يستخدم في صناعة الجبن وتصنيع الألبان في القرية ذاتها ، فجد هذا الصانع قد استفاد من الاستفادة رالمة بخامة بيئية ، ثم أضاف إليها نوعاً من الزخارف الهندسية والنباتية . وهذا النموذج من الفن الشعبي — يختص بدوره النافع وأهدافه الوظيفية ، ويتحقق فيه الشكل مع منفعة العملية .

وأيضاً بطرح موضوعات تجعل العمل الفني والمنتج الجمالي يعيشان في مستوى التخيل الخاص عند الفنان . وعلى هذا فالفن البدائي هو الفن الذي يتميز بالحفاظ على مقوماته الموضوعية والشكلية من بداية نشوئه مروراً بالآلاف السنين حتى الآن . إننا نجد هذه النوعية من الفن شاهداً على ثقافة وعلى حضارة لعب الإبداع الفني دوراً رئيسياً للتعبير عنهما .

والنظر إلى الأسلوب الفني للفن البدائي يطلعا على أنه فن جميل دائماً ، ويسبق الأساليب الأخرى في الفنون الجميلة ، فهو الفن الذي اعتمد في بنائه الجمال على الهندسية والتجريد والمبالغة والتسطيح ، وهو فن يمكن القول عنه أنه تكميبي وسريالي ، وأيضاً مهد الفنون الوحشية والتعبيرية . أما عن موضوعاته فهي تدور حول الحلم والأسطورة ، والرمز والدلالة ، واللغة وقوافيها ، والسحر وصده ، والسر وتفسيره . وهو الفن الذي يمثل في اتجاهاته التعبيرية الطغس والشمية ، والموت والحياة ، والجنائز والفرح ، أي يمكن أن نجسد كل ذلك ونقول أن الفن البدائي يمثل الإنسان والحيوان ، والكون والطبيعة .

وعلى الجانب الآخر نجد أن الفن الشعبي على هذا القياس ، وبالمعنى الدال على مقوماته ، يختلف اختلافاً واضحاً عن الفن البدائي . فقد قدر لهذه النوعية من الفن (الشعبي) استقلاليته عن غيرها من أشكال التعابير ، فهي لا ترتبط بسلسلة تطور الفنون الجميلة ولا تقترب من جماليات الفنون التي تستهدف لذاتها . وقد قدر للفن الشعبي بخصوصيته أن يكفل إسماع وجوه مع البيئة على الوجه الأكمل بوظيفته وأهدافه .

وإذا كان الفن البدائي حقق وجوده الدائم من خلال العلاقات بين الأشياء المثلثة والخيالات الميتافيزيقية ، وأيضاً بين الدوافع الروحية والغيبية ، فكان عليه أيضاً أن يعبر في الوقت ذاته عن الوجود المادي . وهو في هذا التعبير كان حريصاً على تفرد الأسلوب عند الفنان ، وعلى الإبداع الجمال المطلق ، دون تحفظ ونون اهتمام بالقيم الاجتماعية المحيطة



معنى ذلك أن الفن الشعبي يختلف تماماً عن اتجاهات الفن البدائي الذي هو فن يعيش للجمال وحده ، ولا يجد الفن البدائي سبيلاً أمامه إلا الإبداع من أجل التعبير عن قدراته الفنية ، وأن يتبع ذاته وحركة الطبيعة والكون لكي يخلق فنا صافياً جميلاً .

لذلك نستطيع القول أن الفن الشعبي يعبر عن المادى أولاً وأخيراً ، ثم يبحث فيه بعد ذلك عن الصيغ الروحية والفكرية ، ليحقق في النهاية وظيفة نفعية تلبي احتياجات الجماعة اليومية والمعيشية والعملية . وهو في ذلك يعتبر فناً محافظاً يدور في تلك العادات والمعتقدات والوظائف ، ويخضع دائماً لحاجة الجماعة . ولذلك يمكن الإشارة إلى أن الفن الشعبي يوجه دائماً نحو مجاله الخاص به طالما ظل معبراً عن « العمل » وعن « المنفعة » وعن « الحاجة » وسط الأشياء الإنسانية الأخرى . وعلى ذلك يعتبر الفن الشعبي هو فن العمل البهيمى ، ومن ثم فهو فن يمتزج فيه التفكير النفسى مع الأمور الوضعية في الحياة .

ويمبر شكل (١٢) عدد أداة خشبية صنعت على شكل عروسة أو على شكل صليب أو على شكل أنمى ، ثم أحيطت بزخارف ، لها دلالة عند أصحابها ، وكانها « خرطوشه » تسجل عليها بعض الأمانى والأدعية ، وهذا الشكل يستخدم في نقش الفطير والكعك وخصوصاً في أيام الأعياد المقدسة عند المسيحيين في رومانيا . وعند تحليل هذا العمل الفني نرى الاندماج بين الفن البدائي والفن الشعبي ، ونرى المعالجة تدور حول الرؤية التلقائية ، أما المضمون فهو مضمون شعبى ويحت



الابداعيين ، فيمكن أحياناً أن نجد كل منهما في بيئة واحدة ، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الشكل رقم (١٢) . ونجده أيضاً بوضوح في فنون أفريقيا وأستراليا والمكسيك وبعض البلدان الأخرى الأمريكية وفي أوروبا . وفي مصر نجد بعض أبناء الذوبة والواحات والصعيد وسيوة يشتغلون في مجال الإبداع الفني من أجل الفن ذاته ، بعيداً عن أى وظيفة سوى البحث عن الجمال . وهم في ذلك يحملون معهم التراث الفني الإنساني عبر التاريخ . ونجده مصاغاً بشكل طبيعي على العمل الفني ، مثال ذلك : الشكل رقم (١٥) ، وهو

لكن ينبغي أيضاً أن نرتب على ذلك ، أن تفكيرنا العلمي في صورته البحثية البحتة عليه أن يفرق بين « الفن البدائي » وبين « الفن الشعبي » ، وأن يكشف المفزى العميق لحركة كل منهما في الإبداع والتطور (أنظر شكل ١٣ ، وشكل ١٤) وهما صورتان تعبران عن مجال من مجالات الفن الشعبي في الثقافة المادية ، وتعبيران عن أداتين من أدوات العمل في الحقل ، ويغلب فيهما الجانب العملي على الجانب الجمالي .

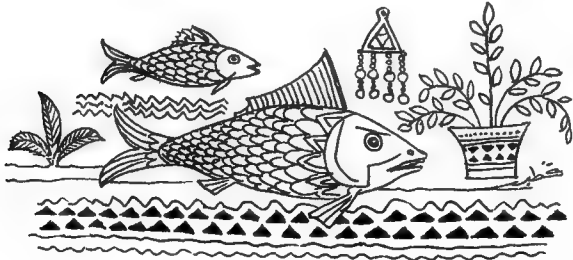
فالإنسان في ثقافته هو الصانع في المجالين



من إنتاج الفنان المبدع محمد عثمان محمد عثمان ، ويتخذ من طائر الحمام شكلاً جمالياً ، يعتمد فيه على بناء هندسي يعيل به إلى حد كبير نحو الأصول التحتية البدائية ، ثم تراه بعد ذلك يوظف الزخارف بشكل منسق مبنى على وحدتين أساسيتين ، وهما : الكتابات العربية والزخارف النباتية . والعمل بعيداً عن التفصيلات ، وأيضاً بعيداً عن التجسيم الواقعي . وفي الشكل رقم (١٦) نرى الفنان محمد عثمان يعيد إلى النحت صورته الأولى في زمن سحيق ، ويحاول أن يلهم الجذور الأولى للأقنعة الأفريقية ، ثم يبدأ بعدها صياغة البناء كله على شكل إناء شعبي يجسده على صورة وجه .

ختاماً لهذا الموضوع نوضح أن دليل العمل الخاص بالكشف عن أشكال الإبداع الفني في المجالات البيئية ، لا بد وأن يصاغ بفهم واع حتى لا تختلط المعايير وتتوه معها معانيه عند البحث الميداني . ويجب ألا نكتفي بالفكرة الميكانيكية التي ستزودنا بها الدراسات الاجتماعية والنفسية ، وهي فكرة ستكون بالضرورة رمزية بالنسبة للدراسة الجمالية والفنية ، وألا نقتنع عن التعمق في فهم طبيعة الإبداع ، وألا نعتبرها مجرد صورة لنشاط إنساني يبلى خاص بشكل مطلق ، ذلك لأن هذا النشاط ليس إلا مظهراً فرعياً وجزئياً من الدراسات المتعمقة لتاريخ حركة الإبداع الفني .

ومعنى ذلك أن ثمة فارقا جوهرياً بين تطبيق دليل عمل ميداني نبحث فيه عن الصناعات البيئية ، وبين دليل آخر نبحث معه عن الأصول الإبداعية الخاصة بالجمال والفن وحدهما .



طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة

د . سلمى عبد العزيز

إذا كان فن التصوير الشعبى ذا دلالة إنسانية ، فليس معنى هذا أن فن الوشم وحده كان ممبراً عن هذا المجال الفنى الشعبى فى معناه الفنى البحت . فقد عبر فن الوشم عن إدراك سائد عند بعض الشعبين ، وعن قناعة كاملة منهم به . ولكنه — مع ذلك — لا يمثل وحده فن التصوير الشعبى كله ، لا تمثيلاً محورياً ولا إرتكازياً فى هذا العالم الفنى من التشكيل التعبيرى . فليس لفن الوشم وحده ، بخصائصه التى تمنيه ، والمعروفة عنه (الشكلية والأسلوبية) و (النمطية والوظيفية) ، أن يمثل معنى الدلالة والنزعة الإنسانية فى فن التصوير الشعبى .. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ليس الفن الوشم وحده أن يعبر عن البناية الجمالية لعناصر التكوين والألوان والخطوط ، دون أن يكون للفنان مجالات أخرى للتعبير ، يمارس فيها الرسم ، ويمارس أيضاً صنوفاً أخرى من التنسيق الذوقى والجمالى .

الفنون الشعبىة ، والاعتداد بأن فن الوشم — كرسوم ونقش ، وتصوير وزخرفة — وحدة لظاهرة فنية تظهر فيها إمكانات الفنان الشعبى الإبداعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن مثل هذه النوعية من الفنون بطبيعتها حالها تتضمن جانباً تطبيقياً يتمثل فى طريقة الوشم على الجلد ذاتها ، تلعب معها الأشكال التصويرية التشخيصية دورها فى إبراز المعنى عينياً ، والتعبير عن هذا المعنى بأنماط محددة فى الأشكال الفنية ، التى أمكن للإحساس الفطرى الشعبى أن يتعايش

ذلك لأن الفنان الشعبى ، يسعى بفنه إلى جملة تأسيسات تكشف دائماً عن الأحاسيس الكامنة عنده ، وعند الإنسان الشعبى بصفة عامة . وهذه التأسيسات تهدف إلى معايشة الإنسان لحياته وإلى التعبير عنها بخيال متفاعل مع الامانى وقيم الجمال .

يقوم الرسم والتصوير — فى الفنون الشعبىة ، فى جوهره على توظيف اللون والخط فى المساحة ، وهذا ما دعى المهنتون بجمع ودراسة هذه النوعية من

معها ، وأخذ في مخيلته صورًا متنوعة تكون دائماً مرتبطة بالإنسان وأحلامه وسلوكياته الحياتية ومنظورها الاجتماعي العام .

ومع ذلك كله ، فالفنان الشعبي مع أدوات التعبير المختلفة ، كالرسم والنقش والتصوير والزخرفة في فن الوشم ، كثيراً ما يأتي عمله صدى لرؤية تقليدية سائدة ، أكثر مما يعنى الفنان — ذاته — بالتصور الخاص ، الذى يتعد به عن قيد الوظيفة الشكلية للفن ، وتأثيرها المتكرر . إن هذا الفنان الشعبي كثيراً ما يبنى عمله في فن الوشم على الإيهام البصرى أكثر من إهتمامه بمحاولة إقناع الآخرين ، بالإضافة إلى إهتمامه بالمتعة الجمالية وعمقها .

ولكننا نحتاج في الوقت ذاته ونشير أنه في حالة ما إذا كانت هناك قوة دفع وراء الإنسان المدرك لوظيفة

فن الوشم ، فإن الفنان الشعبي بما لديه من فطنة وخبرة يستطيع أن يبلور هذه القوة الدفعية في صور مرسمة ، وإن كانت في الحقيقة تنسم بثباتها وتكرارها . وهذه الصور المرسمة ما هى إلا أشكال تعبر عن وظيفة تصور أحاسيس إنسانية ومشاعر وجدانية ، كالعشق والبطولة مثلاً . والفنان الشعبي مع فن الوشم ، نستطيع أن نصفه بأنه القارئ الجيد للتصورات الذهنية والحالة الشعورية أيضاً التى تملأ ذهن الإنسان لحظة تقابله معه . وعلى هذا فهو أيضاً معبر جيد عن تلك التصورات وتحويلها إلى صور عينية تتوافق بشكل قوى مع ما يرغبه هذا الإنسان وما يتمناه . وفي نفس الوقت ، نجد أن الفنان حريص على ألا يعنى كل إنسان ، قائم بذاته وتم وشمه ، الواقع وأسبابه ، وذلك حتى يفرض حالة من الأمن النفسى لدى الجميع .



اللوحة رقم (١) : تمتزج المألجة الفنية فيها بالدمج بين الموروث والرواية المعاصرة له في تداخل رائع بين الجاذب الرومانى والجانب المادى .

مشاعره ، والتي كثيراً ما تموج في خصوصية ذاتية كسر يحتاج إلى من يساعده في البوح به . ولم يجد خيراً للقيام بهذه المهمة ، ويجعلها شكلاً ورمزاً وتورية أحياناً ، إلا فنان الوشم .

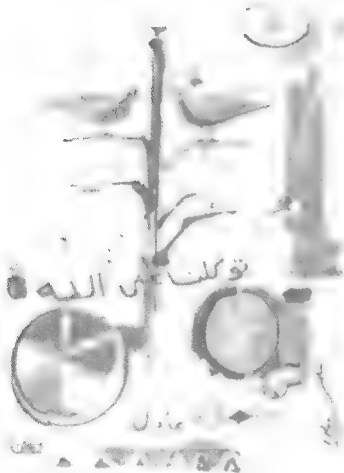
وعلى ذلك ، كان لجوء المرء إلى تحقيق هذا كله في صور عينية جمالية ، لتصبح شهادة على ما يمكنه ، مثلاً ، للحببية من مشاعر ، أو ما يضره للآخرين من مواقف . وبهذا كان نور فنان الوشم هو التعبير بالصورة ، وبالمعتقد الذي يعتقده الإنسان حول أمنياته ، ومواقفه ، لتصبح الصورة والمعتقد في بؤراز واحد إطاره الإحساس الأمنى . وهذا الإحساس الأمنى يجعل المرء يعيش في حالة مزاجية ونفسية متوحد مع الذات ، والأهم من ذلك كله يتواجد هذا الإنسان في حالة من التجريدات حول معان القوة الدافعة التي أثرت فيه ، وهزته شعوراً ووجداناً .

وعلى هذا ، فلا قيمة حقيقية لفن الوشم ولا معنى لدوره ولا لصوره إن لم تكن محققة بتأثيرها الجمالى والوظيفى على نفسية ووجدان الآخرين . لأن هذا بالتحديد يعنى أن فن الوشم يعمل على خلق نوع من التأثير بالإعلان المرسم عن مكون القوة الدافعة ، وأشكالها المختلفة .

بالإضافة إلى هذا ، نشير في هذه الدراسة إلى أننا نهتم بأهمية فن الوشم ، والاعتداده في فن التصوير الشعبى . وفي نفس الوقت نؤكد على أننا نعى بصورة مؤكدة قدرتنا على البحث عن فن التصوير الشعبى في كافة مجالاته التعبيرية . وخصوصاً أن هذه المجالات أخذت طرقاً مختلفة ووسائل فنية متعددة ، حيث نجد أن هذا الفن أصبح ملازماً لتجميل المراكب والمركبات والحواظ ، وغيرها كثير . منها ما يتم صياغته في بعض الأشغال اليدوية كالنسيجيات وأشغال الخشب والخيامية والجلود والجلص ، وهذا أيضاً مجال يختص بالتعبير الفنى الصرف يتمثل في الرسومات الدينية كالآيوتونات وأغلفة الكتب الدينية والتصوير على الحواظ والملفات .

وكما أوضحنا فإن الشكل التعبيرى في فن التصوير الشعبى ، بالإضافة إلى تجربته الإنسانية ، يخرج عن الحدود التي حددها فن الوشم كفن ووظيفة . والحقيقة أن هناك أسباباً أدت إلى الاعتقاد بأن فن الوشم هو الفن الذى يمثل تعبيراً واضحاً فن التصوير الشعبى ، ومن تلك أن فن الوشم يأخذ صوراً طابعها التشخيص الملون والصور المشكلة ، بالإضافة إلى أنه فن يعلن عن نفسه بوجوده مباشرة على جسد الانسان بعد أن كان رسماً على الورق وعلى الزجاج . ومن ناحية أخرى فإن هذا العمل ذاته لا يتم إلا إذا قام الفنان بتشكيل الخط واللون لمحاكاة الاشكال المشخصة التاريخية والمرتبطة بقوة الدوافع . ويتم ذلك بأسلوب كاريكاتيرى يصور فيه المعنى في كثير من الأحيان بخرسية مبالغ في تاكيدها .

ويضاف إلى ذلك كله أن الإنسان الشعبى ، من منطلق هذه المعانى ، يشعر بإستمرار بأنه بحاجة إلى تجسيم معان إنسانية وإلى تكوين شكل معبر عن



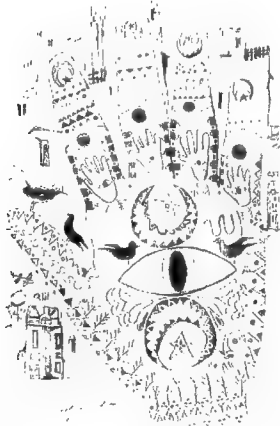
اللوحة رقم (٢) : يلعب الحب الجمال الفطرى دوراً في تشكيل ذوق الفنان على أداء حر ويؤكد على حب الإنسان الشعبى للمباهاة بممرقت

التشكيلية ، وبأقصى الطرق وأوضحها للتعبير الفني ، ليصل به إلى نوع من التوثيق ، وإلى نوع من مشاركة النفس بإمتاعها بهذه الصور المعبرة عن صنوف الحب والبطولة والعشق والجنس والفتوة ، والمائلة . وطغرس الحج والرسوم الدينية الأخرى . وأيضاً صنوف الوهم والأسطورة والحدوتة والحكاية ، وأنماط الوفاء والتضحية والعدو والحياة ، وغير ذلك من أشكال أخرى مما يندرج تحت ممارسات السحر أو يرمز إلى أنواع من المعتقدات الشعبية .

وكان أن أمكن لهذه الصنوف أن تفرز قوة دوافع نفسية استهدت تشكيل أشكال تعبيرية جمالية عنها ، وأصبحت مادة فيض من الانتاج الفني الشعبي الخصيب في مجالاته المتعددة ، حتى أمكن القول أن الفن الشعبي ، تحت صوره العديدة ، هو جوهر الأساس للتعبير الانساني عن الدوافع النفسية المتباينة للإنسان ، وأن الفن والتعبير فيه بمثابة وراثة بيئية كالثقافة الاجتماعية تماماً .

وإذا تتبعنا فن التصوير بالوشم من خلال هذا المنظور فإننا سنكتشف أن صلته بالإبداع الفني تشير إلى قوة هذا الفن في نوره السيكلوجي من خلال تحديد المرسوم وقوة التعبير فيه . لأن التعبير فيه في معناه الإبداعى يؤكد على أهمية التخصص والإختصاص والحرفة والمهنة .

أما إذا تتبعنا فن التصوير الشعبي في مجالاته المتعددة سيتضح لنا أن صلته بالإبداع حقيقة لا مفر منها . فالمقاييس الجمالية التي تحيط بهذا الفن تؤكد على أن فنانيه يبحثون عن أشكال تعبيرية تحقق لهم المتعة جمالاً وتنوعاً ، وأن ممارسة هذا العمل لم تكن تخصصاً وإختصاصاً ، ولا مهنة واحترافاً تقوم بها فئة دون غيرها . ولذلك جاء التعبير في فن التصوير الشعبى من منطلق الحرية التي تدعو الإنسان إلى ممارسة الكلام بالرسم والرغبة بالتصوير ، وأن يعبر عنهما بفطرية دالة على إنسانية نتيجة الممارسة ، وذلك بأبسط الأدوات



اللوحة رقم (٣) : الاهتمام الكبير بالحفاظ على فنان مشترك بين الفنان والآخرين في صورة تواصل الأسلوب الذى يحافظ به على وراثته بهالة من الحصد .

يأذن الله عن الصور الجمالية في الفن الشعبى المصرى .

وقد أوضحت هذه الدراسات ونتائجها ، أن فن التصوير الشعبى ينفرد عن غيره من الفنون الأخرى بخصائص يمكن أن نصفها بأنها خصائص تحدد معالم فن له تجربة إنسانية متميزة . ومنها أن الفن الفطرى الذى يؤكد على خصوصية التجربة الجمالية فيه ، والتي تعتمد فى تشكيلها على اللا موضوعية ، وعلى اللا منطقية . يؤكد على أنه فن يركز فى تشكيله على اللا وعى . ومع هذا كله فإن النتائج أكدت على أنه فن تنطوى تحته المعانى الإنسانية . كما أشارت هذه الدراسات إلى أن هناك بعض النقاط الهامة التى توضح التجربة الجمالية بخواصها فى فن التصوير الشعبى ، وتعلن عن إتجاهاتها التعبيرية فى الآتى :

١ — إن فن التصوير الشعبى يُسقط عند تشكيله التوقعات المنظورة ليحقق فى عمله عنصر التشويق .

٢ — أن فن التصوير الشعبى يُسقط فى تجربته الجمالية عنصر العمق . ومن هنا كان اهتمام الفنان الشعبى بتزويق السطح المسطح بالوحدات والألوان .

٣ — أن المحاكاة فى التجربة الجمالية للفن الشعبى ، محاكاة ينفرد بها الفن الشعبى ، لأن المحاكاة فيه تبلى على تبسيط الأشكال ، بالإضافة على أنها تؤكد دورها فى إبراز المحور الرئيسى بوضوح داخل التكوين العام دون غيره من الأشكال الأخرى .

٤ — اللون فى فن التصوير الشعبى وسيلة تبرز النواحي التعبيرية بشكل فطرى ؛ لذا فاللون يعتبر محورياً ارتكازياً تطوف حوله العناصر الأخرى داخل المساحة المطلوبة .

ومن الأهمية أن نشير إلى أن الألوان فى التصوير الشعبى لا تتحدد وفق معيار موضوعى ، بل تنشأ نتيجة إنعكاس شعور لحظى . والفنان الشعبى فى ذلك يعتمد على

عندما نتأمل ديناميات العمل الفنى وصوره المختلفة نجد أن أهم ما يخصهما تعديهما حدود الواقع المحيط بهما ، لأن الفنان حرص على أن يبتعد عن هذا الواقع ويطوف بمخيلته فى لا واقع محدد . وهو يفقه هذا بمثابة الدعوة إلى الإنسان للانفصال عن الصور الواقعية التى تتعلق بحياته ومشاكله الخاصة ، ليتحد بخيالاته مع الأمانى الفضفاضة وأن ينظر بعيونه إلى تطلعات واسعة .

وكان الفنان فى وسعه أن يتجه نحو التجريدية ، لأنها كاتجاه يمكن أن تجرد القوة الدافعة ، وأن يقترب من تناول الغرائز والمشاعر مما يجعل النفس تتجرد من هذه القوة . أما عن الحاسة الجمالية — التى تسعى إليها الفنان ، وهذه هى القضية الفنية — لم تكتمل ولم يتضح تأثيرها إلا بالتعبير عنها بالاتجاه التجريدى . ومن ذلك تبين أن التجربة الجمالية التى أنبعثت من التفاعل مع التجريدية ، لا يمكن فهم أبعادها من خلال الأشكال المشخصة والمرسمة فحسب ، وإنما يتم ذلك من خلال تأثيرها الوجدانى الذى تحقق من تجريد الأشكال حتى تتعمق فى الصورة — التى هى أصلاً بنيت على فطرية وغلوية ليست مخططة ومحددة مسبقاً .

فن التصوير الشعبى

والنَّجربة الجمالية فيه:

لا شك فى أن كل فن من الفنون الجميلة له تجربة جمالية تعلن عن نفسها ، وتبرز له خصائصه الفنية . والجمال فى الفن كتجربة له خصوصية وشكل تعبيري ، يحققهما الفنان فى طبيعة أدائه الفنى . وفن التصوير الشعبى قد عبرت عن تجربته الجمالية كثير من الدراسات ، ومنها الدراسة التى سبق وأن قمت بها عن تحليل بعض الأعمال الفنية التى قمت بإقتنائها من مناطق مختلفة : ساحلية ، وزراعية ، وبدوية وذلك خلال سنوات البحث عن الأشكال الجمالية فى فن التصوير الشعبى فى عامى ٩١ / ٩٢ ، ٩٢ / ٩٣ ، استعداداً لمعرضي القادم

منظومة الألوان التي يتعارف عليها
الفنانون الأكاديميون .

(د) الفنان الشعبي في فن التصوير كسر حاجز
التعبير الزمني بما طبقه من أسلوب شامل
مثل فيه الحياة في لحظتها ، ممثلة في دورة
الزمان كجسر ممتد بين النكال والتوكل ، وبين
الطرافة والمبالغة .

نستنتج من هذا أن الفنان الشعبي أستخدم
حديث الألوان مع حوار الخطوط ، ليعقد بينهما نوعاً
من المصالحة الفنية مع الدوافع النفسية . وهو في
هذا يقصد أن يخلق ذاتية توكالية عميقة تترك آثارها
على المدى البعيد . وهو مجمل ما يسمى به الفنان
الشعبي إلى تشكيل عمل نوقى له إنفعالات هادئة
وقوية وبسيطة .

وبعد ، فإن خلاصة ذلك تؤدي إلى اعتبار فن
التصوير في شكله الشعبي ، هو بمثابة الفن الذي
يدعو إلى التحرر من المشاكل ويبحث عن الرغبة
الصامتة على حساب الوظائف الملونة للفن الشعبي
بصفة خاصة . لذلك كان فن التصوير في شعبيته فناً
إبداعياً مجرداً ، وأن تجربته الجمالية هي أجوره
مهمة يقوم بها فن من الفنون ، والفن الشعبي منه
بصفة خاصة .

٥ — فن التصوير الشعبي عالمه الألوان المجردة
الصريحة ، وهو الفن الزخرفي الذي يتفاعل
مع التشخيصية وتتداخل معه عناصر
شديدة التباعد كالتعويذة والتميمة ،
وكالرسوم المشخصة والكتابات . وأحياناً
يضم العمل الفني الواحد أشكالاً مرسمة
وأخرى مطبوعة ، كطباعة الكف الذي يمثل
خمساً وخمسة ، أي أن الفنان الشعبي
يدخل التشكيل مع المعتقد بلا وعى . ومع
هذا فإن الفنان الشعبي يهدف في النهاية
لعرض نوقى شامل .

وبصد النقطة السابقة يجب أن نوضح أن الفنان
الشعبي في مساعاه إلى تحقيق هذا كله فإنه كان يلجأ
إلى :

(أ) استخدم الفنان الشعبي التجريدية بطريقة
خاصة تتفق مع طبيعته الإنسانية . لذلك
فهو لا يجرد الشكل الواقعي حياً في
تلخيصه ، وهو لا يجرد اللون لمجرد نزعة
منه ، وإنما هو فن وجد في مسعاه إلى ذلك فن
التجريدية أسلوباً يحقق له حرية التعبير ،
والإمكانية السهلة للوصول إلى ما يريده من
الفن وأيضاً إلى ما يستهذه من تجريد خط
الحياة ، إلى جانب تجريد خط الاحساس
بها .

(ب) والفنان الشعبي مع تجربته الجمالية يختلق
أسلوباً لا نمطية فيه ولا شكلاً محدداً . ولذلك
فإن تجربته تمثل تعبيراً عن الحياة والحس ،
ومجالاً للتجريد المتوازي مع الواقع .

(جـ) الفنان الشعبي مع تجربته في التجريدية
جعل العمل الفني في بوره النهائي يمثل
عالماً فانتازيا شديد الغرابة ، عميق
الطرافة في آن واحد . وإن شئنا أن نصفه
فهو تجربة لها خصوصيتها التعبيرية
وأسلوبها الجمالي .



اللوحه رقم (٤) : وهي من اللوحات التي تؤكد على سمو الذوق الشعبي
الجمال عند التشكيل الفني . وهذه اللوحه بمفرداتها الشعبية تؤسس للأسلوب
للمحافظة على الميراث في المعاصرة .

يفرض نوعاً من الحكاية تروى برسومه ومن أشكاله المرئية المختلفة ، وذلك بأشكال شفافة تؤثر ولا تشخص ، ويمتاز بيس لا حدود لها . ولا تبني أعماله على قاعدة يمكن لغيره من الفنانين ، حتى لو كان شعبياً ، أن يبنى عليها عمله الفني . ولذلك كان الفنان الشعبي تعبيرياً ، يحقق في عمله الفني إحساسه أولاً وأخيراً .

التصوير الشعبي وتأثيره

بخبرته الجمالية على حركة الفنون

الجميلة المعاصرة

عندما إتجه الفنانون الأكاديميون في أواخر القرن الـ ١٩ نحو مناهل الفن الشعبي ، لم يكن هذا أمراً مفاجئاً على الحركة الفنية وعالم الإبداع ؛ بل كان ضرورة فنية ، بالإضافة إلى كونها ضرورة اجتماعية وسياسية . إلى جانب هذا ، مثل هذا الاتجاه رغبة فنية من عدد كبير من الفنانين الأكاديميين .

وعند مواجهة هؤلاء الفنانين لعالم الفن الشعبي صادفهم عالم جديد من الإبداع الفني ، عالم مليء بالإجابات ، التي كانت غائبة آنذاك عن مخيلتهم ، والتي كانت تكور حول العديد من الأسئلة التي ظلت تراوهم طوال تاريخ حركة الفنون الجميلة ، ومن أهم تلك الأسئلة ما يلي :

(أ) ماذا نريد بفن التصوير ؟

(ب) ماذا نريد من الخط واللون ؟

(جـ) ما معنى فن التصوير ؟

وكانت الاجابات عن هذه التساؤلات كلها تبدو ماثلة أمامهم في تجربة الفن الشعبي التجريدية والتعبيرية ، وإن دل هذا عن شيء ، فهو يدل على : —

١ — إن فن التصوير غاية ، وليس وسيلة في حد ذاته .

٢ — إن لفن التصوير دوره في التعبير عن المدلول الإنساني ، ومن خواصه المعنوية صدى التصور .

٣ — إن الفن بصفة عامة ، والتصوير منه بصفة

وإعتماداً على ما سبق شرحه فإن سعى الفنان الشعبي وراء تجربته الجمالية يعكس مع التجريدية رمزاً مركباً عن حركة الإنسان في الحياة واعتقاداته وميله إلى النكتة ، باعتبار أن الحياة بالنسبة للشعبيين وأولاد البلد هي النكتة الوحيدة الطريفة التي تمنن عن حقيقتها . بالإضافة إلى ذلك كان الفنان الشعبي وتجربته الجمالية يطوفان دائماً فوق السببية أو فوق الإشكالية ، ويتجهان نحو عالم التشكيل الفني ، وهو عالم ما فوق الحياة ، وما فوق الحقيقة ، وما فوق الواقع .

وبالتحديد يمكن القول ، ان الفنان وفن التصوير بشعبيتهم لا يعبران عن موضوعات لذاتها ، ولا عن أشكال بعينها ، وإنما يسجلان ما يجول في خاطرهما من عمق نفس وإنساني .

التصوير الشعبي والتعبيرية

كاتجة مكل للتجريدية

من الواضح أن كلمة تعبيرية في الفن لها دلالة أكيدة على أن نوعية الأسلوب ، الذي حدد إطار العمل الفني ، يرتبط بشكل مباشر بشفافية معنوية تنوّه فيها أحياناً الأشكال المرسمة ، لتبدو وكأنها أطياف تؤثر في الآخرين وتبعث إحاسيساً مختلفة ، لها درجات متفاوتة .

وعليناً أن نتساءل : إذا كان فن التصوير الشعبي يتجه نحو التجريدية ، فهل هو أيضاً فن تعبيرى ؟

والرد على هذا التساؤل ، يدفعنا إلى توضيح مهم قبل بداية المناقشة ، لأننا نجد أنه من الضرورة أن نعلن عن العلاقة بين التعبيرية والتجريدية في الفن ، حيث يتفاعلان بشكل صحيح في الفن الشعبي . وهذه حقيقة ، لأن التعبيرية كاتجاه في الفن تتحقق في التجريدية كاسلوب . إلى جانب هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين أداء الفنان الشعبي وأسلوبه الذي لا يخضع لما هو معروف عن أولويات ومبادئ فن التشخيص . لذلك كان على الفنان الشعبي أن

يناسبه من لون آخر يجاوره هو الاحساس بهما معاً .

وبعد .. فإن الحديث عن نتائج التأثير بالغن الشمعى تثير حقيقة هامة هى أن الواقعية الباريسية ، التى كانت سائدة فى النصف الاخير من القرن الب ١٩ ، كان لها حضورها على الساحة الفنية يعد أن نادى كل من الشاعر بودلير ، والموسيقار فاجنر ، والمصور جوستاف كورييه ، بضرورة نبذ القوالب الصماء فى العملية الإبداعية ، مع ضرورة الإهتمام بالناس والاقتراب أكثر من حياتهم والتعرف الصائق على أمانيتهم ومشاكلهم ومعايشة حكاياتهم وفنونهم الأصلية ، والتعبير عن هذا كله بالفن الجميل وبأسلوب يحقق للجميع متعة .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك أن يعمل الفنان على إنكسار المثل فى الفن ، والابتعاد عن التعبير المادى بشكل مبالغ فيه ، وذلك عند استخدام الفن . وقد واجهت هذه النزعة الجديدة فى الفنون الجميلة موجات شرسة من المحافظين فى الفن ومن الثائرين عليهم أيضاً أمثال موريس فلنك (١٨٧٦ / ١٩٥٨) ، - واسدريه دايبراين (١٨٨٠ / ١٩٥٤) ، وفرانك كويكا (١٨٧١ / ١٩٥٧) . وهم الذين استغلوا اندماجهم مع الدعوة الجديدة نحو الاتجاه الواقعى وتأييدهم لها ، وعبروا بأعمالهم عن هذا الاتجاه بشكل فيه مبالغة صارخة وصراحة فجة ، حتى تحول الفن الجميل إلى فن قبيح يشبه إلى حد كبير الرسوم الدعائية المخططة .

ومع دعوة وتجربة الفنان [جوجان-بول] ، الذى أكد بأعماله على أهمية الاقتراب من الشعبين والتعرف على ممارستهم الفنية وخبرتهم الجمالية ، أثبتت اتجاهات تؤيد هذه الدعوة وتدفع بمسيرة الفنون الجميلة نحو الاستفادة من الفنون الشعبية .

وقد حقق جوجان (١٨٤٨ / ١٩٠٣) مجموعة من الأعمال عندما عاش معظم حياته ، وخصوصاً الفترة الأخيرة منها ، فى جزيرة تاهيتى

خاصة ، يعبر عن أشكاله بالبساطة والوضوح .

٤ — إن مفردات فن التصوير إن فقدت عفويتها عند تركيبتها ، فإن الفنان يلجأ إلى المبالغة المختلة .. وعندها يفقد الفن أهم ما يميزه وهو التلاقى مع الآخرين .

٥ — إن فن التصوير يتطلب جمهوراً له . فالفن بدون جمهور هو فن مقرب مجهول .

٦ — إن فن التصوير يلجأ إلى التجريدية كضرورة لتجريد الواقع ، لأن بالتجريدية يطموى الفن على الدلالة الحسية ، ويكمن فى صميمه الرمز .

٧ — التجريدية فى فن التصوير ليست مطلقة ، والرمز فيه لا يعبر عن مكنونه بشدة الغموض .

٨ — العمل الفنى لايد وأن يشمل أجناساً مختلفة ، ولذلك كان الفن الجميل يتطلب أكثر من جنس لبناء التشكيل الفنى ، وتحقيق منه المتعة والتشويق . مع ملاحظة أن جنس الأصل يظل مصدر إشعاع للعمل الفنى .

٩ — اللون يظل هو اللون ، وهو مادة جذب ومتمة . وفى هذا أشار المصور ليونارنو دافنشى إلى اللون وطبيعته فى العمل الفنى بقوله : « إن هناك من بين الألوان التى تتساوى فى الكمال لوناً يميز كل الألوان بشرط أن ينظر إليه فى درجة اللون الذى يناقضه تمام التناقض . فاللون البارد مع اللون الساخن ، واللون الاسود مع اللون الاحمر ، بالرغم من أنه لا هذا ولا ذاك يعتبر لوناً مستقلاً .

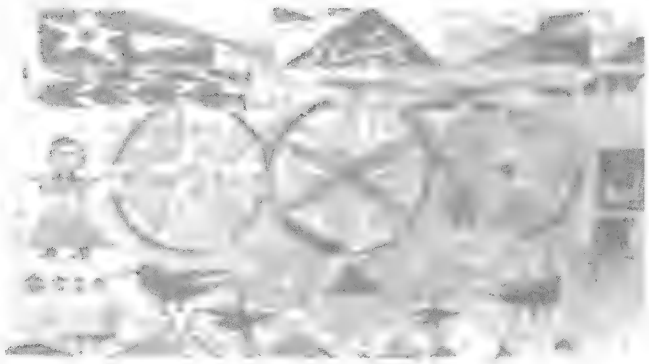
إن هذه الإشارة إلى اللون وطبيعته فى فن التصوير ، حقق الفنان الشعبى مضمونها فى أعماله الفنية ، بأن جعل الألوان الصريحة تتباين وتتجاوز بعضها فى تناقض وفى توحيد أحياناً . وأكد هذا الفنان أيضاً على أن ما يحكم على طبيعة اللون وما

استلهم فاجنو الكثير من سيمفونياته التي امتلأت
بإنعكاسات لحنية شعبية . بالإضافة إلى أن المناظر
المسرحية التي عبرت عن هذه السيمفونيات
ومضامينها كانت أيضاً أنعكاساً شعبياً .

ومن الواضح أن المجال هنا لا يتسع للدخول في
تفصيلات ، تخص حركة الفنون الجميلة وتتابعها
مذ أواخر القرن الـ ١٩ ميلادياً حتى الربع الأول
للقرن العشرين ، لكي نتعرف على بداية تأثير الفن
الشعبي على المحدثين من الفنانين الشباب
الأكاديميين . وإنما حسبنا أن نقول أن هذه الحركة
الفنية المعاصرة تقوم على روائع الفن الجميل لفنانين
كبار لهم مكانتهم في هذه الحركة من التجديد . وكان
من هؤلاء الفنانين سيزان — بول (١٨٣٩ /
١٩٠٦) الذي سبق وأن مهد بدوره الطريق أمام
هذا التأثير الواحد ليأخذ مساره بعد ذلك نحو رسوخ
مبادئ الفن المعاصر .

بالبحار الجنوبية ، معبراً في هذه الأعمال عن حياة
وبيئة أهل الجزيرة وأساطيرهم وحكاياتهم الدارجة ،
وجاءت الأعمال متأثرة بما شاهده من أعمال
الفنانين الفطريين بالجزيرة . وكان لصداقته أثرها
على تمرد الدائم على الأشكال القديمة ؛ حتى أنه
تمرد على الانطباعية التي شارك في تأسيسها ،
وإتجه تماماً بفنه وفكره نحو الفن الطبيعي
الصائق .

ومن ناحية أخرى فإن الموسيقىاريتشارد فاجنو
قد استفاد أيضاً بتمردته وبتورته — متأثراً بالموسيقار
باخ ، رغم أنه كان بعيداً عنه مذهبياً وأسلوبياً — في
اكتشاف الموسيقى الحية المتأثرة بالشعبية
وخصوصاً فيما يتعلق بالتعبير عن العقائد الدينية
عند الفنانين الفطريين . ويجدر هنا أن نشير إلى أن
فاجنو قد استفاد بما جمعه إخوانه — جريم من
عامة الناس في ألمانيا من أساطير وحكايات تمثل في
مادتها تاريخ أفكار هؤلاء العامة . ومنها بعد ذلك



كان للفنان سيزان الفضل كل الفضل في هذا التغيير الفنى الجذرى في مسار الفنون الجميلة ، وذلك بما أثاره من أفكار موضوعية عن الأعمال الفنية ، ومن آراء نظرية ونقدية ، عن فن التصوير خاصة ، كانت لها أكبر الأثر في أن يعود الفنانين إلى البحث عن جذور الإبداع في الحياة الشعبية ، وعند عامة الفلاحين ، إلى جانب الاستفادة بالصور التى تحققت من تجاربهم الجمالية .

ومن هنا تكون رأى عام فنى ، وتشكل معه إتجاه جمالى ، تعقبه مجموعة من الفنانين تؤيد بحث الفزعة الفطرية في الفن وتأكيد مصداقية التعبير الفنى . وعلى ذلك تقدمت أعمال كثيرة تدبر الطريق لغيرها من الاعمال ، تمثلت في أعمال كل من الفنانين ميلييه — سيزان — ووه — جوجان ، ثم الفنان الذى أكد زعامته لهذه المدرسة وهو الفنان ماتيس .

وإذا كان الفنان سيزان قد مهد بمعالجته الفنية للفن الحديث ، فإن الفنان ماتيس بأعماله أيضاً أكد بدوره على بداية الفن المعاصر ، وذلك بخطوات واثقة ساعية نحو التغيير ونحو تأسيس مدارس فنية جديدة ، تدعم حركة الفنون الجميلة المستقبلية بعد ذلك .

ويمكننا ، من زاوية أخرى ، أن نعتبر تلك الاتجاهات الجديدة قريبة مكملة لمشوار الفن كله . وأن نعتبرها أيضاً قد أثرت بشكل مباشر على الفن الشعبى بدوره . لانه بينما يمكن الاكتفاء في دراسة كافة الفنون الشعبية بملاحظة خصائصها التى تعلن عن نفسها ، فإنه يمكن في دراسة الفنون الجميلة ، وخاصة المعاصرة منها ، أن نلحظ بالتركيز على الأساليب الفنية فيها والأشكال الإبداعية لمبدعيها ، في كل إتجاه من إتجاهاتها ، لا على الخصائص المعروفة عن الفن بشكل محدد . لأن كل إتجاه في الفنون الجميلة الأكاديمية له رواده وله مدرسته التى أصبحت بعد ذلك نزعة فنية لها اهتماماتها المميزة .

والعلاقة بين الفن الشعبى والفن الأكاديمى ، من حيث تأثير الفن الأخير على الأول ، تتضح فيما

أعطته الفنون الجميلة المعاصرة للفن الشعبى من مكانة وحضور على الساحة الفنية كلها . بعد أن كانت الفنون الشعبية تعامل من قبل الأكاديميين على أنها حرف لها طابعها الأدنى والوظيفة النفعية فقط . وبعد أن قام الأكاديميون بإعلاء شأن الفنون الشعبية ، أصبح هذا الحضور يعنى أن هناك في الفن إبداعاً له طابعه الأكاديمى ، وفي الوقت ذاته هناك إبداع له نزعة الفطرية البحتة . ومع الوقت اعتبر الفن الثانى ، وهو الفن الشعبى ، بمثابة المهمل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وحسبنا هنا ، لكى ندرك المكانة التى حققها الفنان ماتيس في هذا الشأن مع بدايات القرن العشرين ، أن نلحظ على بعض الأعمال التى رسمها هذا الفنان القدير ، والتى جاءت متأثرة بالخواص التى أكتنتها الخبرة الجمالية في الفن الشعبى . وكان ماتيس — هنرى (١٨٦٩ ، ١٩٥٤) حريصاً في فنه على ألا تضع منه أكاديميته وموضوعيته ، فيأتى هذا بطريقة عكسية تؤثر على البناء الفنى لأعماله . ولذلك حرص ماتيس على أن يجعل من فنه تحاوراً واضحاً بين الأفكار والخطوط والألوان ، بينما حرص أيضاً على إسقاط العمق المنظور من حسابه . ولم يكتف بهذا ، بل عمل على استخراج الأحاسيس الفنية لحظة شعوره بها في صفاء وتناغم واضحين ، وبصراحة تملو أحياناً على صراحة الشكل ، بل وأحياناً أخرى تفقيه تماماً . بهذا التصرف من جانب ماتيس أكد على التوازن بين رؤيته الأكاديمية والرؤية الشعبية .

ومن المعروف أن هذا التجاوب مع الفن الشعبى قد تحقق نتيجة ما شاهده ماتيس من الفنون البربرية والبدوية والإسلامية في المغرب وشمال أفريقيا ، ووضح هذا التأثير على أعماله في الاهتمام بالسطح المسطح واللون الصريح والخط المعبر . أليست هذه الثلاثية الجمالية هي من أخص خصائص جماليات فن التصوير الشعبى ؟

وخلاصة ذلك أن الفنان (ماتيس — هنرى) أكد على أن فن التصوير يجب أن تتجرد لوحاته من

الشكل المألوف، وأن تنتج نحو التعبير بالبساطة والتلقائية. وكانت هذه التجربة التي حققها ماتيس هو الإيقاع الأساسي للفن المعاصر.

« إن الإنسان يتكلم لأن الرمز قد خلق منه إنساناً ». هذا ما أشار إليه چاك لاكان عندما أكد على علاقة الإنسان بالرمز وعلاقة الكلام بالرمز أيضاً. ونحن بدورنا نستشعر أن وراء ذلك معنى يرتبط بالمعتقد الشعبي.

إن أهمية الرمز في التصوير الشعبي تعود إلى أنه يحل محل الكلمات والأسماء، وإن الرمز المرسوم يقوم مقام ما لا يمكن الإنصاح عنه لا بالكلمات ولا بالأسماء، سواء كان ذلك نتيجة خوف أو حرص على التقاليد. فكان على المرء أن يبحث مع الفنان الشعبي عن أشكال مرسمة تعبر عن ما يتخيله المرء في وجدانه.

ومن هنا ظلت الصور المرسمة الشعبية الأقرب إلى النفس وإلى الشعور الإنساني، وظلت الرموز تتناثر داخل التجريدية في تفاعل مع التعبيرية، حتى أصبحت بمثابة نوع من « الحزد » في الفكر الشعبي. وبهذا المعنى حفل فن المرسومات بخصوصية ثقافية أخرى ساعدت المرء على أن يتسامى فوق واقعه بخياله.

ونستطيع أن ننطلق من المعنى الذي طرحناه سابقاً - لأنه أثر بدوره على مدرسة من أهم المدارس الفنية المعاصرة، وهي التي تأسست بدورها بعد مأسى الحرب العالمية الأولى - إلى أن الفنان وجد نفسه ساعياً نحو الانتماء الإنساني العالمي، ناشداً التغيير والانطلاق بالفن إلى آفاق أبعد. وهذه المدرسة التي نعتيها نهجت في منهاجها الفني الإتجاه نحو التسامي فوق الواقع، واستهدفته وجعلته شعاراً للفن.

في هذه المدرسة يظل التصوير الفني في حالة من التفاعل والدينامية طالما ظلت المواقف التي يعايشها الفنان في حالة من التفاعل والتداخل، حتى تستقر. ويبدو واضحاً أمام الفنان الشكل الذي يعبر عن الحالتين، ولذلك يمكن الإشارة

بالتحديد إلى أن هذه المدرسة في الفن المعاصر واجهت الطبيعة والأخلاق والمثل، وواجهت أيضاً السياسة والقانون والحرب، ولكنها ظلت ملتصقة بالمجتمع، والرؤية فيها تعود إلى الفنانين وحدهم. ولذلك جاء العمل الفني في هذه المدرسة مصحوباً بالتعبير القوي اللا وعي الذي يخضع دائماً للتصور القوي الواعي في السلوك الإنساني.

ومضمون هذه المدرسة يعتبر بمثابة التنقيب في الأحلام والخيالات والأساطير، وفي التاريخ والجغرافيا والطبيعة. وهي بمثابة التحليل الواعي للتاريخ والواقع والاضطهاد (الفنان شاجال)، وهي بمثابة أداة غوص في النفس البشرية (الفنان دي جوريكو)، وهي بمثابة بحث في الطبيعة (الفنان سلفادور دالي)، كما أنها تمثل معاشية الإنسان وتصور الفنان عن ذلك الإنسان (الفنان مالكس أرنست). إن التعريف الشامل لهذه المدرسة بعد أن تأثرت بطبيعة الفن الشعبي هي المدرسة التي يندمج فيها الواقع بالواقع، والحقيقي باللا حقيقي. وإن الغاية فيها هي السعي نحو تحطيم السود الفيزيائية، والإقتراب من الحدود السيكلوجية. والمعنى من الخلق الفني في هذه المدرسة تطبيع الوهم بالإيهام، ومواجهة مظاهر الطبيعة والتقاليد معاً.

ومن الأشكال التعبيرية التي تحقق فيها الغاية من هذه المدرسة هي أعمال الفنان هونوريه - دوميه (١٨٠٨ / ١٨٧٩). وهذا الفنان سبق الآخرين فيما وظفه من عناصر تشكيكية في لوحته « البغل النافق » عام (١٨٦٨). عندما جعل البطل الخيالي دون كيخوته بصورته الكاريكاتيرية يعيش في اغتراب العمل الفني، ليشعر ك بالتلاشي داخل عالم كوني ملء بالرموز.

وعلى أية حال ففي فن التصوير الشعبي فرضية جمالية أخلاقية إلزامية أثرت على الفن المعاصر كله، وأطلقته في إتجاهه الصحيح. وجعلت الفنانين يضعون في المقام الأول رؤيتهم الذاتية المسؤلة حول ما يشكلونه عن المجتمع والواقع، وأيضاً يلجأون إلى البحث عن الخلفية النفسية كسببية لتصوير هذا

الواقع والبعد الإجتماعى بالصور التى تحقق للفنان نوعاً من الأمن والمتعة فى آن واحد . إن هذه النوعية من التعبير الفنى جعلت الفن المعاصر كله يدور حول التناقص بين الفكرة وبين المعتقد عنها . إلى جانب ذلك ، فإن حرية الفنان نفسه جعلته يبحث عن أبنية تشكيلية جديدة ، والبعد عن الأشكال الفنية السابقة . والقصد من هذا ، أن تكون التجربة الفنية مبنية على عالم يوظف الشعور فى اللا شعور وهو إنعكاس أيضاً لعالم العلم .

وتطبيقاً على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة ، فإن الباحثة تدعم هذا الجزء النظرى ، بعدد من الاعمال الفنية الشعبية ، التى ترى ، كفنانة أكاديمية ، من خلال منظورها التحليلى عنها إنها تحقق إتجاه الدراسة وتخصصها وتوضحها أيضاً . وهى أعمال عبرت عن الزعجة التجريدية الفنية للفنانين الشعبيين تم تحقيقها بوسائل متنوعة ، منها طريقة النقش البارز والفائر ، ثم أعيد تلوين وحداتها بعد ذلك بالألوان التى تؤكد على حقيقة أخرى من حقائق طبيعة الفن الشعبى . ومما يلفت النظر أن تلك الاستخدام الفنى الذى أتبعه الفنان الشعبى ، سبق وأن اتبعه أيضاً الفنان المصرى القديم عند تجميل المعابد والمقابر الفرعونية ، وأيضاً عند تجميل واجهات البيوت والأشغال التى تعتمد على النقوش الزخرفية الأخرى .

هذه التفصيلية (شكل ١) جزء من شكل فنى كامل قام الفنان بنقشه لتجميل عربات الكارو فى مدينة رشيد ، وخصوصاً فى الجزء الأمامى ، والمعروف فيها بإسم « المراية » ، والجزء الخلفى من العربة أيضاً . وهذا الشكل المختار هذا من الفنان للتعبير عنه ، هو المحور الرئيسى للعمل الفنى . وهو يمثل فى الحقيقة شكلاً ينعكس عن شكل الطائر حوريس الفرعونى فى صورة امرأة . وإن كان الفنان الفرعونى قد وظفه سابقاً كوحدة تعبيرية عن معنى لغوى ، فإن فناننا الشعبى استخدمه كدعوة إلى صد السحر والتفانى به أيضاً . وفى هذا المعنى ما يقودنا إلى أن ننظر إلى المرأة فى المعتقد الشعبى وبورها الكبير فى تنوع الأشكال التعبيرية عنها ، فهى تتجسد

أحياناً على شكل طير ، أو على شكل امرأة محارية أو امرأة عاشقة .. إلخ .

إن الفنان الشعبى فى هذا العمل قد غلف الطائر بملاية لف ، وكأنها عباءة تمتد من الرأس لتحيط الجسد كله ، ويراه يضع على الرأس مباشرة وتحت الملاية مباشرة مندبل (بأوية) ، ثم يؤكد على العين بتلوينها بلون غامق . وألحقيقاً أن هذه الوحدة فى مجملها تؤكد على الزعجة التجريدية فى التصوير الشعبى ، والتى تختص بتجريد الوحدات . وعليه فنحن نلتصق بحركة الخط الذى يشكل الوحدة كلها ؛ إذ يبدأ من تقاسيم الوجه ، ثم يتحرك ليشكل العنصر التشكلى كله ليحيط بالمساحة المشكلة للطائر ، ثم يبدأ بعد ذلك بعملية التهشير ليوضح حركة اليد ، ثم يفسر الظهر وكأنه جناح .

واستكمالاً لعناصر بناء العمل نرى الفنان يضع أمام هذا المجسم باقة من الزهور تتجمع كلها فى دائرة حمراء ، وكأنه يهدى فتاته وردة واحدة تملو مجموعة من الأوراق اليلاعة الخضراء فى توازن عددى (لورقم ثلاثة) . ثم يحيط هذا الشكل كله بإطار مزخرف ، وكأنه غصن تمتد يحيط بالأشكال كلها . وإضافة إلى ذلك ، فإن الفنان الشعبى فى هذا العمل يرسخ معتقده عن الحسد . فنلاحظ أن هناك بروزين لعد (٢ كاويزلا) ، لزوم صناعة العربة ، أحدهما فوق الوحدة وأمام رأس الطائر ، والآخر تحته أمام قاعدة المجسم . وفيها نجد أن الفنان قد أحاطهما بمساحة لونية تميل إلى اللون السماوى الفارونى ، ثم أكد باللون الأبيض على رأس كل من الكاويزتين ، ليشكل عيين يضيفهما إلى التعبير عن معتقده عن الحسد .

نستخلص من ذلك أن الفنان إستخدم مجموعة ألوان محددة فى عفوية تبرز طبيعة الفن الشعبى .

مرة أخرى نجد مجرد وصف دينى قد أسقطه الفنان الشعبى على عمله الفنى ، ولكننا نرى أن هذا الاسقاط عديم الشكل ، فقد إنهارت بسببه البنية التشكيلية ، وإنهار معها نسق التعبير التقليدى أى الحكبة . فنجد أن التعبير فى اللوحة (شكل ٢) حر



من الداخل إلى الخارج بواسطة المعتقد حولها ، أى تبين المنظور العقائدى من نفسها من حركة فاعلية للتصورات ، كرد للفعل المحدد لها . وفى اللوحة رقم (٤) نجد أن الفنان استخدم مجموعة من الخامات المختلفة منها الخشب ، والحديد ، الممثل فى حدود الحصان ، ثم إحدى أوراق الاعلانات ، والتي تبرز وظيفة (الكشك) الذى يبيع الشاي والمشروبات والسجائر . بهما هنا أن تبتين أهمية تشكيل حدود الحصان وموضعها من العمل الفنى ، حيث إختار لها الفنان أعلى الجانب الأيسر من اللوحة ، ثم أحاطها بأرضية حمراء ، ووضع لونا مضيئاً من الأصفر الليمونى فى وسطها ، ثم دهن إطار الحدود باللون (التيركواز) أو الفارونى ، ليمثل الحدود وكأنها هلال يحيط بهالة مضيئة ، ويعددها كره هذا اللون أسفل اللوحة وفى جانبيها الأيمن . إن هذه الوحدة التشكيلية فى نهاية عملها تبعث على إيقاع يمثل الحركة التى تعبر عن كثير من المشاكل الجمالية ، التى تؤكد على ضرورة التأكيد والحفاظ على الموروثات والتقليد . إن هذه اللوحة بمجرد أن إحتوت على المعتقد حتى تحولت تماماً فكرة الخلق الفنى من أجل وظيفة العمل (كشك سجائر) إلى شكل جمالى له بناؤه الجمالى الفنى الخاص ، لأن الإنطلاق أمر مميز جداً بالنسبة للوروث الثقافى فى المنظور الشعبى المعاصر .

ومرتجل ، لأن الإيمان والوصف تداخلا معاً ليشكلا نوعاً من الوعظ والحكمة . والفنان قصد بهذا كله ، أن تتمثل الفكرة فى « لا شكل » ، ولكن فى إيقاع ، بل أنه فن « مجاز » ، لأن البنية الفنية تحتل فى المقام الأول مبدأ روحياً فى شكل فكرة تخلع نمطية الصورة . هذه اللوحة تمثل فى نظريتها نموذجاً لتداخل اللون والخط وتباين الناقم مع الفاتح . ونلمس فيها أيضاً الجانب التجريدى للفكرة .

وفى هذا الاتجاه — استعراض أهمية الجوانب الروحية وأثرها على فن التصوير الشعبى — نجد فى اللوحة رقم (٣) نموذجاً لهذا التأثير . فقد استخدم الفنان طريقة الطبع ، والمتمثلة فى دق الكف الأيمن على جزء من باب ورشة نجارة . ومنها تبتين العلاقة اللونية بين الخلفية والوحدة الرئيسية ، التى تبرز بشكل يجذب العين مباشرة إليها ، لتصرف معها النظرة الأولى الحاسدة وتلويب داخلها . ثم نجد أن هناك نوعاً من المغوية فى اللمسات اللونية التى أضافها الفنان الشعبى على العمل .

تكنم النزعة الإنسانية فى كون أن الوحدة الرئيسية تمتص الفعل الناشئ عن الحسد ، أى أنها أداة جذب قبل أن تكون وحدة جمالية ظاهرية فقط ، بل أنها تمثل بؤرة إمتصاصية تبعث دلالتها

الحكايات الشعبية الإفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية

عبد التواب يوسف

نردد ببغائنا أننا أفريقيون.. غير أننا لا ندفع أطفالنا لحب أفريقيا ، لكى تكون فى المستقبل مجالا حيويًا لهم ، والذين استغلوا ، وما زالوا ، وسوف يستغلونها يقدمونها فى ثوب تشييب من خلال أدبها الشعبى .. وقد حان الوقت لكى نعرف أفريقيا أكثر ، ونقترب منها أكثر . ونتعاون معها أكثر ، ونعامل .. وأبنائنا قد يجدون فيها البديل الأفضل من الهجرة المتمترة لأوربا وأمريكا ، باحثين عن « عمل » انتاجى حقيقى ، لا عن وظيفة . ساعتها سيحققون النجاح .. لأنفسهم ولها ، ولنا .. ومن الممكن أن نصل إلى هذا من خلال الأدب الأفريقى ، والفن . كما تستطيع المدرسة أن تلعب دورها بالتعريف بالقارة التى ما زالت مجهولة لأبنائنا ، وفى مقدور أجهزة الإعلام أن تؤدى رسالتها فى هذا السبيل .. وهذه الورقة مع زميلات لها ، نرجو أن تكون ذات أثر فعال فى منهج للتعامل مع أدبها الشعبى .

الفلكلور والعمل

فى التراث الأفريقى :

للكاتب تينسون ماكويين - من جنوب أفريقيا- قصة قصيرة عن رئيس للعمال ، أبيض ، أنتفض غضبا ذات يوم على عماله ، وأمرهم أن يعكفوا على الانتاج ، ويكفوا عن الغناء خلال العمل ، وقد استدعاه المدير فى نهاية الأسبوع ليعنفه على الانخفاض الحاد الذى حدث فى الانتاج ، ويتساءل عن السر فيه .

ويواصل الكاتب قصته .. جاء جماعة من العمال البيض يحاولون أن يحرروا ثقلًا ضخما من على الأرض ، فلم يفلحوا .. وجاء أفارقة فى نصف عددهم ، وبدعوا الغناء ، وأمتدت أيديهم إلى الثقل ، ليرفعوه فى بساطة ، ولينجحوا ..

هذا هو فن أفريقيًا ، أدبا ، وموسيقى ، ورقصا ، كالعبادة ..
وقد قالتها لنا قاتة قادمة من ريف مصر - ثوا - لتساعدنا على أعمال المنزل حين سألناها
أن تعمل في صمت .. قالت : -
- عندنا في البلد بنغنى .. واحنا بنلم دودة القطن .. واحنا بنجمعه .. وفي موسم حصاد
القمح .. احنا ما نعرفش نشغل الا واحنا بنغنى ..
ألسنا أفارقة ؟ ! .. أليست الفطرة ؟ ..

أننا ورثة « هيله هوب هيله » منذ عهد الفراغة والأهرامات .. وصولا إلى بناء السد ،
وأصداء أغنيات سيد درويش عن العمل والعمال تتردد في آذاننا .

قصة الحكاية الأفريقية الشعبية (٢) .

هذه الحكايات من أفريقية - القارة العذراء السمراء ، لها حكاية .. يلون الصغير يامه إلى أن
يعود الأب من الصيد ، أو الرعى ، أو العمل في الحقل ، وتريد الأم أن تسلى أبنها ، فتروح تروى
له حكاية من تأليفها ، وتتناقل الأمهات هذه الحكايات ، وتضيف كل منهن إليها جديداً ، حتى
تتخذ الحكاية شكلاً مكتملاً ، يرثه الأبناء عن الآباء ، جيلاً بعد جيل ، إلى أن يأتي واحد ممن
يعرفون القراءة والكتابة ، ليسجل هذه الحكاية الشعبية على الورق . ونطلق عليها صفة
« شعبية » لأن الشعب كله يشترك في تأليفها ووضعها ، وليس لها مؤلف بذاته ، ولا يمكننا
أبدأ أن نستدل عليه .

ويتعامل الإنسان الأفريقي مع الطبيعة والبيئة تعاملاً مباشراً ، لا شيء يفصله عن
الغابات والأشجار ، ولا حاجز بيته وبين الحيوانات : مستأنسة أو مفترسة ، لذلك تمتلئ
الحكايات الشعبية الأفريقية بالحيوانات والغابات .

وهو حين يحكى هذه القصص لأبنائه يحذرهم مما هو « متوحش » و « شر » ، ويود أن
يجعلهم أصدقاء لكل ما هو « خير » و « مستأنس » . وهو خلال ذلك يلجأ إلى الحيلة لأن
القوة وحدها لا تنصرف على هذه المخلوقات التي يعاشرها ، والتي هي أقوى منه جسماً ،
فليس أمامه الا أن يتفوق عليها بذكائه وخبراته .

وقد كانت أفريقية مجالاً للمستعمرين الأوروبيين الذين نهبوا كل ثرواتها : الذهب الأصفر
والأسود والأبيض ، والمعادن ، والمحاصيل الزراعية ، بل استعبدوا أهلها وتاجروا فيهم . وكانت
الحكايات الشعبية الأفريقية من بين الأشياء الغالية والتمينة التي نهبها وسرقوها ، حتى أن
واحد من المستشرقين المهتمين بهذا الأدب - واسمه بيرتون - قال : ان الاستعمار الأوروبي
سرق من القارة الأفريقية ما يزيد على ربع مليون حكاية شعبية ، ولكم أن تتصوروا فداحة
الاستيلاء على مئتين وخمسين ألف قصة من التراث الأفريقي ، وهي ثمرة لتفكير أجيال من
الرجال والنساء على مدى التاريخ كله ، نقلتها أوروبا بدون ثمن ، ولا مقابل ، واستمتع بها
أطفالهم ورجالهم ونسأؤهم بكل اللغات الأوروبية ، ومنها الإنجليزية والفرنسية والألمانية
والاسبانية والإيطالية ... الخ ، في حين لم يتعرف الأفريقيون على هذه الحكايات : فاهل النيجر
لا يعرفون حكايات أهل نيجيريا .. وحكايات غانا لم تسمعها غينيا ، إذ أن أغلب هذه
الحكايات لم تدون ولم تكتب بواسطة أهل هذه البلاد ، بسبب الأمية ، ولأنهم لم يدركوا أهمية
هذه القصص وروعيتها .

ونحن العرب الذين نعيش في الساحل الشمالى لأفريقية ، وتمتد بعض دولنا إلى قلب القارة ، لم نعرف هذه الحكايات عن الأفارقة . تصوروا أننا أضطربنا إلى أن نترجمها وننقلها عن اللغات الأوروبية ، من أجل أن نتعرف عليها ، وعلى عادات الأفارقة وتقاليدهم ، لأن هذه القصص صورة للحياة عندهم بلا تنميق ولا تزويق ، وبدون تجميل أو افتعال .. أن هى الانماذج ، والرقم الذى ذكرناه يدل دلالة قاطعة على أن الحكايات الشعبية الأفريقية بالآلاف ، بل بعشرات الآلاف ، ومئاتها . ونحن نريد لأطفالنا أن يتذوقوا جمالها ، وحلاوتها وإنسانيتها ، وعمقها ، وتعبيرها الصادق عن وقع الحياة على وجدان الإنسان الأفريقى المبدع لهذه الحكايات ، الخلاق لهذه الأقاصيص التى لم تترجم من قبل إلى اللغة العربية ، وذلك لكى تكون اضافة ورسيدا لما سبق أن قدمته أقلام كتابنا الذين أعطوا الادب الشعبى الأفريقى اهتمامهم ، ونقلوا اليها منه الكثير من قبل . وربما فتحت هذه المجموعة شهيتهم إلى مجموعات أخرى ، وربما جعلتهم يشناقون إلى الكثير من هذا اللون من الحكايات .

حكاية كيف نزلت الحكايات من السماء (٣)

قال الراوى ..

فى الماضى البعيد ، لم تكن هناك حكايات على هذه الأرض ، ولا حكاية واحدة يمكن أن نسمعها . كانت كل الحكايات فى حوزة نايام الذى يعيش فى كوكب آخر ، بعيد - هناك - فى السماء . ويحتفظ بها فى صندوق ذهبى ، بجوار عرشه الملكى .

أراد أنانسى - الرجل العنكبوت - أن يشتري القصص من نايام . لذلك ، فقد نسج سلما من خيوطه الرقيقة القوية يمتد إلى السماء ، من أجل أن يصعد إلى نايام فى كوكبه . وعندما سمع نايام ما يريده أنانسى ، ضحك ، وقال : « أن ثمن هذه الحكايات غال ، إذ عليك أن تاتينى بثلاثة أشياء : الفهد أزييو نو الأسنان الرهيبة ، ونحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية ممواتيا التى لم يرها انسان » .

انحنى أنانسى ، وقال : سوف أدفع الثمن بكل سرور . فسأله نايام فى دهشة : « كيف يمكن لرجل ضعيف كبير السن ، صغير الحجم وضئيل مئلك أن يدفع هذا الثمن ؟ » لكن أنانسى غادر المكان ، وهبط إلى الأرض ليجتث عن هذه الأشياء التى طلبت منه ثمنا للحكايات .

جرى أنانسى على طول ممر الغابة حتى لقى الفهد أزييو ذا الاسنان الرهيبة . قال له الفهد : « أهلا أنانسى ، لقد جئت فى الوقت المناسب ، لتكون طعاما لغدائى » . رد أنانسى : « اذا كان الأمر كذلك ، فليحدث ما يحدث ولكن ، فلنلعب أولا لعبة القيد » . قال الفهد الذى كان شغوفاً باللعب : « كيف نلعبها ؟ » . أجابه أنانسى : « ساريط أقدامك الى بعضها بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم أطلق سراحك لتزيطنى بدورك » . قال الفهد : « حسنا ! » . وكان يحدث نفسه بأن ياكل أنانسى ، عندما يحين دوره .

قام أنانسى بربط الفهد من قدميه بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم قال : « الآن يا أزييو أنت على أتم الاستعداد للمقابلة نايام فى كوكبه » ، ثم علقه فى احدى أشجار الغابة .

بعد ذلك ، قام أنانسى بقطع عرجون من شجرة الموز ، وملا قدرا بالمياه ، وتسلسل خلال الحشائش الطويلة خطوة خطوة ، حتى وصل بيت ممبورو ذات اللسعة النارية . حمل أنانسى ورقة شجرة الموز على رأسه كمظلة ، وسكب على رأسه بعضا من المياه التى كان قد وضعها فى

القدر . أما باقى المياه ، فقد أفرغته على بيت النحل ممبورو ، وأخذ يصيح : « انها تمطر ، تمطر ، تمطر ! » وسال النحل إذا ما كان يحب أن يدخل فى القدر لكي يحتمى من المطر ، فلا يضر أجنته .

قال النحل : « شكرا ، شكرا » ، وطار إلى داخل القدر . وبسرعة ، أغلق أنانى القدر ، وقال : « الآن يا نحل ممبورو ، أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » وعلق القدر المليئة بالحلات - ذات اللسعة النارية - على الشجرة بجانب الفهد .
وف النهاية ، نحت أنانى دمية خشبية صغيرة تحمل طبقا ، ودهنها من أعلاها إلى أسفلها بمادة لاصقة ، وملا طبق الدمية بالبطاطا الحلوة المغلفة بوري جميل . ووضع أنانى الدمية الصغيرة تحت شجرة الكرز الجميلة ، حيث تحب الجنيات أن ترقص ، ويربط طرفا من حبل حول رقبة الدمية ، وأمسك بالطرف الآخر فى يده ، واختبأ وراء شجرة .

وبعد فترة قصيرة ، جاءت الجنية ممواتيا ، التى لم يرها انسان ، لترقص تحت شجرة الكرز الجميلة . وهناك ، رأت الدمية تحمل طبق البطاطا الحلوة .
قالت ممواتيا : « يا دميته العزيرة ، اننى جائعة . هل من الممكن أن أكل بعضا من هذه البطاطا ؟ » .

شد أنانى طرف الحبل ، فظهرت الدمية كأنما تهز رأسها بالموافقة ، فأخذت الجنية الطبق من الدمية - وأكلت كل البطاطا .
قالت الجنية : « شكرا لك ، أيتها الدمية » . لكن الدمية لم ترد .
صاحت الجنية بغضب : « كيف لا تردين على حين أشكرك ؟ » . ولم تجب الدمية .

وصاحت الجنية : « أيتها الدمية ، ساضريك اذا لم تردى على » . لكن الدمية الخشبية لم ترد ، وظلت صامته . لذلك ، ضربتها الجنية ، وإذ بيدها تلتصق بها .
« أتركى يدي والا ضربتكم مرة أخرى » . وضربت الجنية الدمية بيدها الاخرى ، فالتصقت يدها الاخرى بالدمية الخشبية . غضبت الجنية ، ودفعت الدمية بقدميها ، فالتصقت القدمان بها سريعا .

خرج أنانى من مخبئه ، وقال : « أنت على أتم الاستعداد الآن لمقابلة نايام فى كوكبه يا ممواتيا » .

نسج أنانى شبكة حول أزيبو وممبورو ومواتيا ، وحملهم على ظهره ، وصعد إلى كوكب نايام ، ووضعهم جميعا تحت قدميه .

انحنى أنانى أمام نايام ، وقال : « هذا هو الثمن الذى طلبته مقابل حكاياتك : الفهد أزيبونو الانسان الرهيبة ، وحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية ممواتيا التى لم يرها انسان » .

استدعى نايام صاحب الحكايات نبلاء قومه إلى قاعة العرش ، وخطب فيهم بصوت عال ، قائلا : « لقد دفع لى أنانى الرجل العنكبوت الثمن الذى طلبته لحكاياتي . أمركم بأن تفنؤا له » . وأكمل حديثه ، فقال : « ومن الآن فصاعدا ، وعلى مدى الحياة ، سوف تصيب جميع حكاياتي ملكا لأنانى ، وستسمى حكايات العنكبوت » .
هتف نبلاء القوم المجتمعون : « مرحى ، مرحى ، مرحى »

وأخذ أنانسى صندوق الحكايات الذهبى ، وهبط إلى الأرض حيث أهله وقومه ، وعندما فتح الصندوق ، تناثرت جميع القصص والحكايات فى جميع أنحاء العالم ، وكان من ضمن الحكايات هذه الحكاية .

كامل كيلانى رائدا للأدب الأفريقى بالعربية^(٤) .

قليلون هم الذين يعرفون أن رائد أدب الطفل العربى « كامل كيلانى » كانت له تجربة فريدة ، ومبكرة ، فى مجال الأساطير الأفريقية ، وذلك فى يونيو عام ١٩٣٥ حين أصدر كتابا من جزأين بعنوان « قصص جغرافية وأساطير أفريقية » .. الجزء الأول فى ١٤٠ صفحة من القطع الكبير ، وجعل عنوانه « لفنجستون وقصص أخرى » .. قال فى مقدمته ما يجدر بنا وضعه فى إطاره التاريخى :

« وقد اخترت فى هذه المجموعة الجديدة لونا من قصص الرواد والكشافين الذين سجلوا فى التاريخ صفحات لا تنسى ، وأثاروا الطريق إلى حقائق كثيرة ، وكشفوا سحب الجهل عن الاقطار المجهولة ، ليوسعوا لأهمهم نطاق التجارة والصناعة ، ويسهلوا لأبناء وطنهم وسائل الهجرة ..

ولعل هذه القصص تحفزك إلى التشبه بهم والسير على طريقتهم فى قابل أيامك ، فتضيف إلى الحقائق المعروفة خيرا مما أضاف أولئك الرواد حقيقة مجهولة يذكرها لك الوطن بالحمد والثناء ويسجلها لك التاريخ بالشكر والاعجاب » .

ويشير خلال روايته لاكتشافات لفنجستون وستانلى ، إلى رحلات السندباد البحرى وريسنون كروزو وجاليفر . وهو حين يعرض للرحلات يبدى اهتماما كبيرا بما فى أفريقيا فى ذلك الوقت ، ويحكى عن قبائلها وغاباتها وحيواناتها وحكاياتها ، ويتعرض مثلا لفهمهم لظاهرة كسوف الشمس وخسوف القمر ، وتفسيراتهم الأسطورية لها ، وكيف بددها العلم ، وقص حكاية الصياد والعنكبوت - وقد أصدرها فيما بعد فى كتاب خاص ، وهى تتحدث عن شجاعة الصيادين الأفارقة وارتياحهم للغابات ، وكيف يتقنون فن نسج الشباك على يد استاذهم العنكبوت .. كما اهتم كامل كيلانى بموضوع الجفاف فى أفريقيا ، وتحدث عنه باستفاضة ، وتكلم عن الانهار وتوقف عند نهر الزمبىزى .. ثم روى قصة « السلطان الرياح » وهو جد لقزود الغابات ، كان ذكيا ، وان لم يتصف بالحكمة .. وختم الكتاب الأول بقصة السلم الذهبى الذى وجد فى أفريقيا ليصل ما بين الأرض والسماء ، ينزل من عليه ملاك كريم يعلم الناس كيف يتحلون بالفضيلة ..

والجزء الثانى من الكتاب يتجاوز المائة والسبعين صفحة ..

وهو أيضا يدور كمسامرات للأسرة كالجذء الأول ، ويتوقف الحديث بين أفرادها ليروى الأب حكاية أفريقية أو أسطورة - كما يسميها - وأورد حكايات : الأسد الطائر ، نونو ، الصباح ، مخاطرات « أبى أيوب » ، بجانب المعلومات الغزيرة عن أفريقيا من ثنايا حوارات الأسرة .. وقد صدرت هذه الحكايات فيما بعد فى كتب مستقلة ، طبعت أكثر من مرة .

والحق أننا نعجب لاسهامات هذا الرائد الكبير : كامل كيلانى ، فى شتى مجالات الكتابة للأطفال ، ولعل هذا الجانب الذى لم يعرف عنه من أهم الجوانب التى يجب أن تسلط عليها الاضواء ، وأن تقرأ وتدرس ، ونكرر : فى إطارها الزمنى ، وما استهدفه منها من اثاره حب

المغامرة عند الأطفال ، بجانب تعريفهم بقارتهم العذراء ، فضلا عن « الأساطير » التي استقاها من أدبهم ، وذلك منذ نحو ستين عاما !
له كل التقدير وعظيم الاحترام ، ،

الادب الافريقي الزنجي يزدهر في أمريكا بعد التحرير

قالت لنا المحاضرة ، ونحن في قاعة الدرس في جامعة رايت في ديتون - أوهايو بأمريكا ..
صيف عام ١٩٨٥ .

— موضوع محاضرتي « الادب الشعبي الافريقي وعلاقته بأدب الأطفال » .. وإذا خطر لاحد منكم أن يسألني : من أين أنت ؟ .. سأجيب : أنا من نيويورك ، ولم أزر وطني الأم في أفريقيا .. وإن كنت قادرة على التحدث عن أدبه وحكاياته باستفاضة ..

وقد تكلمت بحب واقتدار عن الادب الشعبي الافريقي ، وعن هجرته مع الاجداد ، الذين توارثوه وحافظوا عليه ، وكتبه بعضهم .. ولم يفتها أن تشير إلى « فرجينيا هاملتون » التي تقطن قريبا من المنطقة (وهي الادبية الزنجية الفائزة بجائزة اندرسون العالمية في أدب الأطفال عام ١٩٩٢) .. وعرضت للكتابات الادبية الرائعة للكبار عن الزواج ، مثل كوخ العم توم للكاتبة هاديبيت بيتشر ستو ، كما تكلمت عن العبقريّة الزنجية الاصيلية التي ظهرت بجلاء في كتابات الزواج الأمريكيين ، ومن بينهم ريتشارد رايت .. وحاولت أن تفصح ما بين الادب الشعبي الشفاهي في أفريقيا ، وما بين ما نشر منه في أمريكا ، وما قد يكون قد دخل عليه من صنعة ، كتمره طبيعية للمؤثرات الجديدة ، الناجمة عن هجرة هذه القصص ، وأضافت :

ان الحكايات وصلت بعد الرحلة مرهقة منهكة ، وقد لقيت هي أيضا الكثير من الاضطهاد والعنت والظلم ، فقد تم حبسها طويلا ، وحاولوا أن يسدلوها عليها سائر النسيان ، لكن أنى لها أن تضيع ، وهي ما هي عليه من روعة وانسانية ..

وقد تحمس لها أمريكي ، جمعها ووضعها تحت عنوان : « حكايات العم ريموس » ، وصدرت في عدة مجلدات ، وفي كتب شتى ، خلدت اسم صاحبها في تاريخ الادب الشعبي الافريقي الأمريكي .. انه « جول تشاندلر هاريس » الذي ولد في ولاية جورجيا بأمريكا عام ١٨٤٨ ، وقد عاش ستين سنة ، عمل خلالها : محاميا ، وكاتبا ، وصاحب مطبعة ، قدمت للأطفال هذه القصص الشعبية الافريقية الجميلة التي كان يحكيها « العم ريموس » لطفل صغير ، أبيض البشرة ..



عندما غابت الشمس ، وأطل القمر من وراء السحب البيضاء ، جرى الولد الصغير من بيته اللينق ، إلى الكوخ البسيط الذي يسكنه العم « ريموس » .. لاحظ الشبه بين اسمي « ريموس » و « هاريس » .. وقفز الصغير ليجلس على حجر الزنجي العجوز وهو يصلح حذائه القديم ، أو يصنع سرجا لحصانه ، وراح يرقبه في شغف واهتمام .. ويريده أن ينتهي مما في يده ، لكي يحكي له قصة الليلة .. وغالبا ما تكون عن الارنب ، ذلك الحيوان الضعيف المسالم الذي لا يؤذي أحدا ، لكنه يستطيع بالذكاء وحسن الحيلة أن ينتصر على الثعلب والذئب والذئب .. والصغير تلمع عيناه ، فرحة وبهجة بهذه الحكايات وتلك الحيوانات التي تتصرف كالناس ، والادميين ، والبشر ويحس الصغير بالأسف عندما تنتهي القصة .

وكان العم ريموس يحكى هذه القصص في لهجته الزنجية ، وكثيرا ما يصعب على الصغير أن يفهم الكثير من كلماتها وعباراتها ، لكنها تمتلئ بأحداث تشده إليها وتجذبها لها .. خاصة والأغرب يلقي الكثير من المصاعب والمتاعب ، ويظل محبا محبوبا لكل من حوله .

و ذات ليلة جرى الصغير الى كوخ العم ريموس ، وراح ينظر إليه وهو يكسو رباط الحذاء بطلقة من الشمع ، ولاحظ الصغير شيئا مدهشا إنبهر له كثيرا ، انه اكتشاف رائع : لقد رأى أن أصابع العم ريموس وكفه من الداخل بيضاء ، مثل يده ، هو .. وتحدث الصغير في ذلك مع العم ريموس ، الذي انتهز الفرصة ليحكى قصة من التاريخ غير المكتوب ، وهى قصة يجب أن يهتم لها علماء الأجناس البشرية .. هؤلاء الذين يدرسون الأجناس السوداء في أفريقيا ، والصفراء في الشرق الأقصى والبيضاء في أوربا ..

قال العم «ريموس» ..

* في الزمان القديم كان الناس - كل الناس - لونهم أسود ، كانوا أكثر سوادا منى ، لاني بطول الزمن ، والاستخدامى مسحق «التبييض» قد أصبحت أقل سوادا ، وأكثر بياضا ! ضحك الصغير ، وظن أن العم ريموس يحكى واحدة من فكاهاته الظرفية .. لكن العم ريموس لم يشاركه الضحك ، كان جادا ، وواصل حكايته قائلا :

- نعم ، زمان كنا جميعا سودا .. في ذلك الوقت ، وقد علم الناس أيامها أخبارا جاءتهم من بعيد : أن هناك بحيرة ماء في مكان ما ، قريب ، إذا نزل فيها الواحد منهم يستحم فيها ، فإنه يخرج منها أبيض .. بحث وأحدهم عن هذه البحيرة إلى أن عثر عليها ، فالتقى بنفسه فيها ، وخرج منها أبيض في لون فتاة من المدينة !

وعندما علم بعض الخيلاء بامر البحيرة ومكانها جروا إليها وتسابقوا في خطوط متصلة كأنهم نمل صغير ، وتزاحموا عليها وتدافعوا ، وقد استطاع بعض الذين سبقوا أن يستحموا بماء البحيرة وأن يخرجوا منها وقد أبيض لونهم .. وتمهل البعض قليلا .. وعندما نزلوا إلى ماثها خرجوا أقل سوادا ، وأصبحوا سمرا .. وازدحم المكان بدرجة كبيرة ، حتى أن الذين أخفوا الامر استخدموا كل المياه ، وعندما وصل الباقون لم يجدوا الا قليلا من الماء الضحل ، وضعوا أقدامهم ، وأخذوا منه في أكفهم ، وأصبحت هذه الأجزاء من أجسامهم بيضاء !..

ابتسم الصغير وهو يسمع قصة أصل الأجناس البشرية ، وراح يلقي الكثير من الأسئلة على العم ريموس الذى راح يحكى عن الناس السمرا والصفرا الذين لم يلحقوا الا جانباً قليلا من ماء البحيرة .. وقال الصغير ..

- ماما قالت لى ان الصينيين الصفرة شعرهم ناعم ، غير مجعد .. ضحك العم ريموس قائلا :

- الظاهر أنهم وصلوا متأخرين قليلا ونجحوا في أن يضعوا رؤسهم تحت ماء البحيرة .. المهم أن كل الناس .. كل الأجناس .. كانوا من أصل واحد .. ولا قيمة قط للبقرة الخارجية التى تغطيهم .. لا يهم لون بشرتهم : المهم ما تحويه قلوبهم !!..

كان الصغير قد بدأ يغمض عينيه ، وراح يغالب النعاس ، فريت العم ريموس على ظهره ، وأنزله من على رجله ، وطلبه بأن يذهب لياوى إلى فراشه ، والصغير يؤكد أنه لا ينام إنما ، هو يغمض عينيه ليفكر .. ويفتجها بصعوبة طالبا حكاية جديدة !

وقد جمع هاريس قصص «ريموس» الزنجى العجوز الحكيم الذكى وكلها حكايات حلوة مليئة بالخيال الممتع ، ومازال عشرات من الاطفال فى أمريكا يستمعون إليها قبل النوم ، ويستمتعون بها ، ويطربون لها .. وعندما يكبرون ويتعلمون القراءة ، لا شئ يفرحهم مثل أن يتلقوا واحدة من طبعات وقصص «العم ريموس» هدية عيد ميلادهم ، لقد أصبح الأرنب «برير» شخصية شهيرة ، وبطلا شعبيا يحبه الأطفال ويحبونه ويطلبون حكاياته .. ويرونها العم «ريموس» قائلا ..

* كان الأرنب «برير» مع الثعلب والدب .. بقية الحيوانات يعدون الأرض لزراعة محصول جديد ، وتعب الأرنب من حرارة الشمس ، ولكنه لم يحاول التوقف عن العمل خوفا من أن يتهتموه بالكسل ، لذلك ظل يعمل ويعمل حتى كاد يسقط من الإرهاق ، فبحث بسرعة عن مكان ظليل يستريح فيه ، وعثر على بئر ماء ، وقد علق فوقه دلو ماء .. قال فى نفسه :

— سوف أقفز فى هذا الدلو ، لاشك أنه مكان رطب لطيف ، لأنام بعض الوقت ..
قفز الأرنب إلى الدلو .. وإذا بالدلو يهبط به بسرعة إلى عمق البئر .. وشعر بخوف وفرح شديدين .. إنه يعرف من أين جاء ، لكنه لا يعلم إلى أين يمضى به الدلو ، إلى أن سقط به فوق سطح ماء البئر .. يبقى الأرنب مكانه ساكنا ساكنا ، لا يدرى ما الذى سوف يحدث .. وكان أثناء ذلك يرتعد ويرتجف ..

وكان الثعلب يراقب الأرنب ، وتبعه أثناء انصرافه من المزرعة ، وعندما رآه يقفز إلى الدلو ويختفى عن نظره ، دهش وذهل ، وقال فى نفسه ..

— يظهر أن الأرنب قد عثر على كنز فى قاع البئر .. أولعله يخفى نقوده .. وأمواله فيه ..
لا بد أن أكشف السر ..

سار الثعلب إلى البئر ، وراح يحاول أن يرى أو يسمع ما بداخله لكنه لم ير شيئا ولم يسمع صوتا .. فقد كان البئر مظلما ، الأرنب لا يتحرك ولا يحدث صوتا خوفا من أن ينقلب به الدلو فيغرق .. فما كان من الثعلب إلا أن نادى الأرنب ..

— يا عزيزى «برير» ماذا تصنع عندك ؟ ومن تزور ؟
رد الأرنب : اننى أعد لكم مفاجأة .. أنى اصطاد لكم سمكا يا صديقى الثعلب ..
— وهل عندك كثير من السمك ؟
— نعم .. تعال لكى تنفلسك ..
— كيف يمكننى أن آتى إليك ؟
— عندك دلو معلق ، اقفز فيه ، وسينزل بك سالما .
قفز الثعلب إلى الدلو المعلق بالبئر .. وكان هذا الدلو مربوطا بالآخر الذى يرقد فيه الأرنب ، وكان الثعلب أثقل وزنا لذلك هبط به الدلو ، بينما طلع الدلو الآخر بالأرنب ، وعندما التقيا فى منتصف الطريق غنى الأرنب للثعلب :

— الأرنب يحيى الثعلب ..

ويقول له : لا تبلى ثيابك !

هكذا الدنيا : واحد فى صعود ..

وآخر فى هبوط ..

وسوف تستقر فى القاع سالما !

وقفز الأرنب وجرى إلى المزرعة ، وأخبر أصحاب البئر أن الثعلب قد هبط إلى الماء يفسده ، ويلوثه ، فذهبوا ليجذبوا الدلو .. والأرنب يضحك ويغنى .. بينما العصي تنتظر خروج الثعلب من البئر !

.. عندما تصل إلى الأرض ..

اقفز فوراً يا عزيزي الثعلب !

والآنك العذاب والتعب !

وبعد قليل انضم الثعلب إلى الأرنب وبقية العاملين في المزرعة ، دون أن يتبادلا كلمة واحدة .. كل ما هناك أن الأرنب كان بين الحين والآخر يختلس نظرة إلى الثعلب ويبتسم في خبث أو يضحك في صفاء !

هذا نموذج من حكايات «هاريس» التي جمعها من الأفريقيين السود في أمريكا ونشرها تحت عنوان حكايات «العم ريموس» . وهي تمثل كنزاً رائعاً من الحكايات القديمة التي نقلها هؤلاء معهم من قاراتهم العذراء الطيبة إلى أمريكا والنقلها «هاريس» ليسجلها في أكثر من كتاب ، ورغم جمال هذه الحكايات وحلاوتها إلا أنها تترجم ولم تنتقل إلى اللغة العربية .. وهذه هي أول مرة يقرأ فيها أبناء أفريقيا شيئاً من إنتاج جدودهم الأفريقيين ، يعود إلينا بعد أن هاجر إلى أمريكا .. ونحس بروعته لأنه منا ، وها هو يرجع إلى أرضه الأم !

أول زنجية تفوز بجائزة اندرسون في أدب الأطفال (٦)

عندما التقيت لأول مرة مع الكاتبة الزنجية الأمريكية المعروفة فيرجينيا هاملتون في بيتها الأنيق في بيلوسبرج في أوهايو عام ٨٥ ، وكنت أنقئ يومها محاضرات حول أدب الطفل العربي ، سألتها :

.. هل تتوقعين الفوز يوماً ما بجائزة اندرسون ؟

«هي الجائزة العالمية المقابلة لنوبل في مجال الأطفال»

قالت ببساطة : لا أظن .. من الصعب أن يصل أسمى إليهم كمرشحة للجائزة ..

أدركت أنها قالتها بأدب شديد .. إن التفرقة العنصرية قد تحول دون ترشيحها. وصرت السنوات وأنا أتابع الترشيحات الأمريكية للجائزة عسى أن حظي اسمها بالمساعدة ، فهي في تقديري واحدة من أعظم كاتبات الأطفال في التاريخ .. وروايتها هيجنز العظيم فازت عام ٧٥ بجائزة الدولة ، وجائزة نيبيري ، وجائزة هورت بوك ، ولم تحظ رواية ثلاث جوائز ، هي أكبر جوائز أدب الأطفال في أمريكا ، كما حظي هذا العمل الأدبي الرائع .. وجائزة اندرسون العالمية تمنح كل سنتين ، فليس هناك من تمويل ثابت لها مثل جائزة نوبل ، وقيمتها العالمية الأدبية كبيرة لكن قيمتها المالية غاية في التواضع ..

وفي عام ١٩٩٠ رشحت أمريكا كاترين باترسون .. وعندما سألوني : هل تتوقع لها الجائزة ، قلت في صراحة أنهم قد أخطأوا في ترشيحها ، رغم تقديري لأدبها .. ولم تحصل على الجائزة ، وفاز بها ترويجي عمره يومئذ ٥٥ سنة .. وهو ترمود هيجين .. وكان السبب فيما أتصور أن أدبه أكثر إنسانية من أدب باترسون .. وقد أكدوا لي يومها أنها ستفوز ، وقلت أن ترشيح فيرجينيا هاملتون يلقي عالمياً صدى أفضل .. وقد حدث أنها عندما رشحت فازت ،

ولولا سرية التصويت لعرفنا أنها لا بد وأن تكون قد حصلت على أصوات تصل إلى حد الاجماع (ظنوا إني اجاملها لأنها «أفريقية» مثل) !!
أعرف أن هذه الأسماء غريبة على القارئ العربى.. بل هى غريبة على الباحثين ودارسى
أدب الاطفال فى بلادنا ، إذ ما زالوا يعيشون على فئات ما قبل الحرب العالمية الثانية ،
ولا يتتبعون ما يجرى على الساحة العالمية فى هذا الأدب ، الذى فيه اناس يطالون ديكنز وشو
وسارتر ، وصاروا قمعا أدبية شامخة ، تترجم أعمالهم إلى كل اللغات العالمية ، فيما عدا العربية
التي لم تنجح حتى اليوم فى ترجمة الكلاسيكيات القديمة الرائعة فما بالكم بالحديث
المعاصر ..

تهنئة حارة لأول زوجية تحصل على هذه الجائزة .! أنها الأصالة الافريقية تفرض نفسها
على أمريكا والعالم !

هذا الأدب فى التسعينيات وأفاق المستقبل (٧)

وقد يتساءل البعض : أما زالت لهذا الأدب الشعبى مكانته فى التسعينيات من هذا
القرن ؟ وهل من الممكن أن يكون له مستقبل ؟
كنت أتصور أن هذا الأدب الشعبى منجم لأدب الاطفال ، لكننى تنبهت بعد حين أن المنجم
يمكن أن ينضب ، لذلك بدأت أنظر لهذا الأدب على أنه أشبه طبقات من الأرض ، كل طبقة
تحتوى كنزها الخاص بها .. لذلك لم أجد غرابة فى أن تصدر قصة «الولد اليتيم» من الأدب
الشعبى لقبائل الماساى التى تعيش ما بين كينيا وتانزانيا ، وكتبها «تولولو موليل» وهو أحد
أبناء هذه القبائل ، يعيش فى مزارع البن التى يمتلكها أبوه فى تانزانيا ، فى قرية تبعد نحو ساعة
بالسيارة من قمم جبال كلمنجارو الشهيرة ، وكان يشتغل مع جده فى ساعات الفراغ من
المدرسة ، وكما ساعدته هذه الحكايات - كما يقول - على حسن أدائه لعمله ، وهو يرى أن
الكتابة - كالعمل فى المزرعة مع جده نوعا من المتعة .. وهو يعيش الآن فى كندا ، وفيها أيضا
يعيش الفنان الذى رسم الكتاب ، وهو بول مورين الذى يعيش فى انتاريو - كندا ، ودرس فيها
الفنون ، وسافر إلى أمريكا وأوروبا وأفريقيا كثيرا ، وجعل من الكتاب تحفة فنية بجانب أنه
تحفة أدبية ..

تقول الحكاية أن الرجل العجوز فى كل مساء يتطلع إلى السماء ويرقب ذلك النجم الذى
اسمه كيليكين الذى تسميه قبائل الماساى : الولد اليتيم ، وفوجئ العجوز ذات ليلة بأن هذا
النجم قد اختفى .. وهو يحب النجوم كأنها أطفاله .. مع الصباح فوجئ العجوز بولد صغير
يتقدم إليه ليسأله الماوى والعمل .. كان الولد يحسن جلب الماء من الآبار ، وترتيب البيت ،
ورعاة الماشية والأبقار ، وبالفعل بدأ العمل .. إلا أن مفاجأة قاسية وقعت بعد قليل - وهى
كثيرا ما تقع فى أفريقيا .. تعنى بها الجفاف .. وبدأ الناس والأبقار والماشية يتساقطون .. لكن
أبقار الرجل العجوز التى يرعاها هذا الولد كانت ترجع وقد امتلأت بضرورها بالبن ، وأصبحت
أكثر سمنا وحيوية ، الأمر الذى أذهل العجوز وسأل الولد عن سببه ، فلم يحظ بالرد ، إذ هو سر
لا بد وأن يحتفظ به الصغير .. يصبر العجوز بعض الوقت ، غير أن حب الاستطلاع يستبد به ،
فيمضى وراء الراعى الصغير إلى الخلاء ويراه وقد وقف فوق صخرة ورفع ذراعيه للسماء ودعا

بكلمات خاصة ، وإذا بالأرض تخضر ، وبحيره ماء عذب صافي تظهر .. وحانت التفاتته من الولد فإذا به يجد المعجوز وقد رأى كل شيء . وكما ظهرت الخضرة والبحيرة ، اختفت ، وحل الجفاف بالمكان .. وطلب الصغير من المعجوز أن يعود بالأبقار إلى البيت ، وسوف يلحق به .. ومضى المعجوز حزينا منكس الرأس .. ضاع كل شيء ولم يعد الولد حتى بعد أن حل الليل ، وتطلع المعجوز إلى السماء ليجد نجم الولد اليتيم وقد عاد إلى مكانه !

ان أمريكا وكندا وأوروبا مازالت تضخ الكتابات الافريقية إلى أطفالها تترى وجدانهم وتفتح عقولهم ، وتجعلهم أقدر على مواجهة الحياة ومشاكلها .. وفي تقديرنا أن ذلك سوف يستمر طويلا ، ولن يلحق الجفاف بهذه الأعمال التي تصاغ بشكل فني رائع ، وتصاحبها رسوم بالغة الجمال ، تجعل الأطفال يقبلون عليها في لهفة .. وقصة الولد اليتيم صدرت عام ١٩٩٠ ، وبعد المؤلف قراه الصغار بزيارات إلى أفريقيا والعودة منها بحكايات جديدة لهم .. وهذا يعنى أن هذا الكنز لن ينضب أبدا ، ولعل مقولة ريتشارد بيرتون عن ربع مليون حكاية شعبية سرقت من أفريقيا تبدو صادقة كل الصدق ، وتناول مثل هذا العدد الكبير بالكتابة والرسم سوف يجعلها نهرا دافقا ، يجدد دنيا الحكايات ويجعلها خضراء بشكل دائم ...

...

السؤال : ما الذى نفعله نحن ، أبناء القارة ، أزاء هذا الرصيد الرائع من الحكايات الانسانية البديعة ؟ ما الذى ننقله منها إلى أطفالنا الأفارقة ، أن كنا حقا ننتمى إنسانيا إلى هذه القارة ، وليس جغرافيا فحسب ، وإذا ما كانت الصحارى لا تشكل حاجزا ما بيننا وما بينهم ، وإذا ما كان لون بشرتنا يجعلنا أقرب اليهم ، جنباً إلى جنب معتقداتنا الدينية والأخلاقية التي لا تفرق بين أسمر وأصفر وأسود ١٩..
يجدر بنا أن نحس بالتقصير .

بعض المراجع :

(١) من روائع الأدب الأفريقي

لأنجستون هيمز - ترجمة ميشيل تكللا

كتب ثقافية - الدار القومية للطباعة والنشر (١٩٦١)

(٢) حكايات من أفريقية

ترجمة واختيار عبد التواب يوسف

دار الفتى العربى (١٩٩٠)

(٣) المرجع السابق ،

(٤) قصص جغرافية وأساطير أفريقية

كاميل كيلانى

(١٩٣٥)

(٥) الجذور

- تأليف عبد التواب يوسف
الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة أولى ١٩٨٠ ،
طبعة ثانية ١٩٩٠) .
(٦) نشرة المجلس العالمي لكتب الأطفال
معرض بولونيا الدولي لكتب الأطفال عام ١٩٩٢ .
(٧) الولد اليتيم
قصة تولولو موليه - دار لكيريون (١٩٩٠)
(غير مترجمة للعربية) .
(٨) الطفل العربي والآداب الشعبية
تأليف عبد التواب يوسف
الدار المصرية اللبنانية (١٩٩٢) .

بحوث لم تنشر في كتب .

- (١) صفوت كمال
الحكايات الشعبية
ندوة التراث الشعبي في مجال أدب الأطفال (١٩٨٣)
(٢) لمعى المطيعي
الفلكلور كمصدر لأدب الأطفال
(نفس الندوة السابقة ١٩٨٣)
(٣) د . طالب الدويك
الفلكلور كمصدر من مصادر أدب الأطفال
ندوة أدب الطفل في دول مجلس التعاون الخليجي
(٤) فوزى العنتيل (المرحوم)
التراث الشعبي كمصدر لكتاب الطفل
ندوة الكتب الميطة للأطفال باللغة العربية - جامعة الدول العربية القاهرة ١٩٨٠ .



حول المسرح والسيرة الشعبية

تحقيق: سمر إبراهيم

التراث أو يقيمه مادلا موضوعيا للواقع أو أن يحتفظ بالأحداث الرئيسية ثم يضيف لها رؤيته العصرية غير المنفصلة عن الأحداث بل تنبع منها . وسنتناول في هذا التحقيق مسرحيات ثلاثة كتاب : « يسرى الجندي » في مسرحياته « الهلالية » ، « على الزينق » ، « عذرة » الفردي فرج في مسرحيته « الزير سالم » ثم عبد العزيز حموده في مسرحيته « الظاهر بيبرس » وتلك نصوص اكتسبت بفضل عروضها العديدة رؤى متباينة : فهي إما أن تكون مختلفة عن الرؤية الأصلية للنص الشعبي وإما أن تكون متفقة معه أو تعرض بتفسير جديد يزيد ثراء . ولعل أهم ما يثير هذه النصوص هو تناولها أكثر من مرة باكثر من مخرج . لذا فقد قمنا باستطلاع آراء كل من النقاد وأصحاب التجربة (الكتاب ، المخرجين ، أبطال العرض) حول طبيعة العلاقة بين المسرح والسيرة . ويتحرك التحقيق عبر أربعة أسئلة وهي :

١ - لماذا لجأ الكاتب لاستلهام السيرة ؟

٢ - ما علاقة بنية المسرحية ببنية السيرة ؟

المسرح فن جماعي يعتمد على التلقى وتفاعل الجماهير إما بالاندماج أو الانفصال ، ويظل للجماهير الدور الأساسي في العرض ، وهو ما يميزه عن الفنون الأدبية الأخرى كالشعر ، الرواية ، القصة ، إلا أن ثمة صلة تربط بعض فنون المسرح بالسيرة الشعبية ولكن مع احتفاظ كل منهما بماهيته الفنية . لذا فمن الممكن أن يندمجا في بنية واحدة من خلال إحدى طريقتين : الطريقة الأولى (الممثل الفردي) كما يطلق عليه د . عبد الحميد يونس وهو الراوى الشعبى عندما يلقي السيرة ليس كإنشاد أو غناء وإنما كداء درامى . أما الطريقة الثانية فهي استلهام المسرح للسيرة الشعبية وهو ما تلقى الضوء عليه في هذا التحقيق .

ومما لا شك فيه أن السيرة الشعبية أحد أشكال التراث الشعبى الذى يحيا داخل وجدان أفراد الوطن العربى ، فهي من الأشكال الحية ذات الملامح المميزة التى يستحضرها ذهن الجماعى . وعند استلهام المسرح للسيرة تتضح العلاقة بين الفئتين من خلال بنية النص المسرحى المكتوب الذى يضمنه الكاتب رؤيته الخاصة . وهو إما أن ينقل

٣ - ما هو مفهوم البطل في استلهم المسرحية
لفردات السيرة الشعبية ؟
٤ - هل تأثرت لغة المسرحية بلغة السيرة ؟

عبد العزيز حمودة

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة مؤلف مسرحية
الظاهر بيبرس والتي عرضت تحت عنوان « ابن
البلد » :

— لقد لجأت إلى السيرة الشعبية لسببين
أساسيين : الأول هو السبب العام المتفق عليه فيما
يشبه اتفاقا وديا بين الكتاب في العالم الثالث . وهو
أن الكاتب يلجأ إلى الإبعاد في الزمان والمكان هربا
من السلطة ، وهي خدعة فنية يقبلها الجميع
وأولهم الرقيب المصرى الذى يتسم بالذكاء من
ناحية والتسامح من ناحية أخرى ، فهو يقبل
الإسقاط الواضح والرمز الواضح في هذا الإبعاد .

أما السبب الثانى فهو تعمدى العودة إلى التراث
الشعبى لاستكشاف الامكانيات المسرحية لهذا
التراث أو بصراحة شديدة أننى فعلت ذلك استجابة
لدعوة قوية سادت الحياة الثقافية منذ منتصف
السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات للبحث عن
الجذور وخاصة الدعوة التى قامت على الادعاء بأن
المسرح وهو فن الفرجة ليس غريبا عن الثقافة
العربية .

أعترف أننى اعتمدت على السيرة الشعبية
اعتمادا شبه كلى ، إذ قرأت السيرة أكثر من مرة ، ثم
قرأت بعض المراجع الأساسية عن تاريخ تلك الفترة
على وجه التحديد وتاريخ العصور الوسطى على وجه
التعميم وخاصة مرجعين أساسيين لمؤرخين كبيرين
د . جمال الدين سرور في كتابه عن الظاهر بيبرس ،
د . د سعيد عاشور في كتابته عن تاريخ المماليك .
أى أن الشخصية الأساسية في السيرة كانت نقطة
الانطلاق ، والسيرة ذاتها نقطة الارتكاز ، والفترة
كلها موضوع التفسير والإسقاط . والواقع أننى قد
دخلت مناطق أخرى من التراث لاستكشاف فنون
الفرجة الممكنة لدينا مثل خيال الظل ، الأراجوز

خاصة ان خيال الظل قد جاء به « ابن دانيال » إلى
مصر في نفس الفترة التى تولى فيها « الظاهر
بيبرس » حكم مصر . وهكذا جاءت المسرحية على
شكل ضيقة تجمع بين خيوط أساسية هي خيوط
السيرة الشعبية ، وإحدى بابات ابن دانيال وقصة
جانبية يعرضها الأراجوز إلى جانب بعض
التفريعات داخل خط السيرة الرئيسى .

رؤية الأديب هي التى تحدد مادته وطريقة
التعامل معها ، فبمجرد القراءة الأولى للسيرة
تحركت نحو التناقض المتوقع والمنطوق بين
الحقيقة أو الحدث التاريخى وبين تعبير الأدب
الشعبى عنها ، ولكن نكون أكثر تحديدا فإن السيرة
تعتمد في المقام الأول على المبالغة الشديدة في
انجازات البطل ، وفي استخدامها للعناصر الخرافية
والغيبية في تصوير تلك المنجزات وتقديمها في صورة
معجزات ، ولكن حقائق التاريخ تؤكد عكس بعض
هذه المبالغات بل قد تفرغها أحيانا من ذلك الجانب
الأسطورى .

وقد قامت واحدة من الدراسات الجادة للدكتور
محمد النجار بتوجيهي ناحية هذه السيرة قبل
دراستها ، فقد نظرت نظرى إلى ثنائية غريبة
تعتمد على العلاقة الفريدة بين « الظاهر بيبرس »
وبين بطل شعبى آخر « عثمان بن الحبل » وربما
لا يكون له سند تاريخى ، فقد قامت هذه العلاقة
باعتبارها حلفا مبكرا بينهما ، فقد تحالفا على أن
يرتقيا السلم معا ، وحدث ذلك بالفعل ولكن الغريب
أننى عندما اتجهت للسيرة لمتابعة هذا الخيط
اكتشفت انقطاعا بمجرد تولى « الظاهر بيبرس »
الحكم فقد اختفى هذا البطل الشعبى ، ثم بدأ
الفنان الناقد للواقع والمعلق عليه يتحرك داخلى ،
فاطلت هذا الحلف المبكر في خيالى ليصبح العمود
الفقرى للمسرحية كلها ، فتصورت أن الحلف قد
استمر إلى أن نجح الظاهر بيبرس في الوصول إلى
كرسى السلطة على أكثاف « عثمان بن الحبل » ،
أولاد البلد المخلصين ، « الفتوات الجذعاء » ، ثم
تخلص منه الظاهر بيبرس تماما .

وهذا ينقلنا للحديث عن البطل ما بين السيرة

المستحيل ، ثم زواج حميدة « أم رشيد » من عثمان لا يتم ؛ فقد تخلى عنها بعد أن صعد إلى القلعة ؛ ثم زواج الأمير وصال في بابة خيال الظل . فكلها زيجات مستحيلة ومن لا يستطيع ادراك هذه التتويجات على التيمة الأساسية « الزواج الفاشل » لا يستطيع الوصول إلى بنية المسرحية .

أما عن اللغة فقد كانت أكثر التصاقا بهذه الفنون : السيرة ، البابات . فقد كتبت البابات بالعامية ، فكنت أنقل مشاهد أو مقاطع كاملة من البابة بنصها الأصلي لأحقق قدرا من التزاوج بين اللغة الأصلية لها واللغة المبتدعة التي أكتنيتها ، وكذلك المشاهد المأخوذة من السيرة فكنت أنتقل من لغة مبتكرة (مبتدعة) إلى لغة موثقة مأخوذة من السيرة أو من المراجع التاريخية الخاصة بتلك الحقبة من التاريخ - بداية النصف الثاني من القرن الثالث عشر - والواقع أن الطبعة الأولى لهذه المسرحية تحصل هوامش تتوثق هذه المشاهد ومصادرها .

يسرى الجندي

يقول يسرى الجندي كاتب مسرحيات : عنتره ، على الزينق ، الهلالية : إن للسيرة بنية قائمة بذاتها ، وعندما يستلهمها الكاتب المسرحي ، لا يتقيد بملاحمها الكاملة ، وإنما يطويع السيرة وفقا لرؤيته الخاصة . ومما لا شك فيه أن استلهم السيرة يمنح النص المسرحي بنية متميزة ؛ إذ تنعكس طبيعة السيرة على مفردات العرض الفنية ، وتضيف خصوصية للعمل الفني . فهي تحتاج لاقترب غير تقليدي إذ أن النص يقفز بين الماضي والحاضر .

وهكذا نجد أن طبيعة السيرة تفرض بناء العمل المسرحي . فـ (سيرة) (على الزينق) ذات ملمح شعبي مصري خالص مما أكسب المسرحية بناء غير تقليدي ، فهناك حركة حرة داخل الزمان والمكان تحكمها روح السيرة ، وعلى العكس نجد مسرحية

الشعبية وبين مسرحيتي ، فالبطل في مسرحيتي بطل سياسي وزعيم يصل إلى السلطة عن طريق حلف مع قوى الشعب ، وقد قدمت الحلف كإحدى التتويجات على تيمة « الزواج » فكانه زواج سياسي بين قوى الشعب وبين الحاكم المملوك ، لكنني منذ البداية اتجهت إلى إجهاض هذا الزواج أو بصراحة الحكم عليه بالفشل ؛ إذ تحول هذا البطل الأسطوري بمجرد توليه الحكم إلى طاغية ، وفي نفس الوقت تعرض « عثمان » لعملية افساد مماثلة ؛ إذ حكم على نفسه بالانسلاخ عن قاعدته الشعبية ، وهو ما حدث بالفعل حينما اشترى لنفسه مملوكا يخدمه ، وحسانا يركبه في طريقه للصعود إلى القلعة ، بل أنه أقام في بيت على سفح القلعة بالقرب من قصر السلطان ، ثم في نهاية الامر طلب الزواج من مملوكة شركسية وهو ما استنكره المالكي وعلى رأسهم الظاهر بيبرس وما استنكرته قوى الشعب ؛ إذ اعتبرته خائنا منسلخا عن جذوره . أي أنني بصراحة بدأت وفي ذهني تفريغ السيرة الشعبية من بعض المفاهيم وتحميلها بمفاهيم تتفق مع رؤيتي المعاصرة .

أما فيما يتعلق بالبناء المسرحي لمسرحيتي فلم يكن الأمر مجرد تأثير غير مدرك لبناء السيرة الشعبية بل كان محاولة متعددة لمحاكاة هذا البناء ، لذا فقد اعتمدت منذ اللحظة الأولى على الراوي شاعر الرابة الذي يربط بين الأحداث ويعلق عليها ، بل يسردها في أحيان كثيرة . ومن الناحية الفنية فإن الراوي يحقق على خشبة المسرح أغراضا متعددة منها الامتاع . كسر الإيهام وتحقيق شكل يقرب من الشكل الملحمي البريختي ، ولكن ما حدث بعد ذلك هو تأثير بناء المسرحية بطبيعة الضفيرة قائلارئه ينتقل من مشهد يبدأ براو وريابته ثم يتحول إلى معايشة درامية للمشهد لينتقل إلى مشهد آخر من قصة بابات ابن دانيال ؛ ثم ينتقل إلى مقطع يقدمه الأراجوز . وتجمع هذه الخيوط تيمة أساسية هي « الزيجات المستحيلة » ، ففي السيرة يتأكد أن الزواج بين البطل المملوكي وقوى الشعب مستحيل ، ثم زواج عثمان من الطبقة العليا

(الهلالية) ، (يا عنتر) وتتميز تلك العروض بحرية الحركة إذ أعطى (سمير العصفوري) لنفسه الحق في تجاوز رؤية النص المكتوب مما أفقد العرض التوازن بين مفرداته المختلفة أما المحاولة الثانية لـ (عبد الرحمن الشافعي) في مسرحيته (الهلالية) ، و (على الزينقي) فهي ذات مذاق خاص فيالرغم من تلقائية العروض إلا إنها عروض متماسكة البناء وذلك لعدم ابتعاده عن روح السيرة إذن (سمير العصفوري) عالج المسرحية من خلال بناء غربي وعلى العكس أضاف (عبد الرحمن الشافعي) روح السيرة في العروض باستخدامه الراوي الأصلي . أما محاولة (اميل جرجس) في مسرحيته (عنتر) كانت محاولة تقليدية كلاسيكية الروح .

الاستاذ / الفريد فرج

كاتب مسرحية الزير سالم :

مسرحية « الزير سالم » لها بنية خاصة وهي القصص المتداخلة ، وهو أسلوب شائع في الأدب الشعبي وربما يكون سبب اختياري لهذا الأسلوب هو استخدام « الفلاش باك » إذ أن المسرحية تبدأ من نهاية الحرب وذلك لترى الحروب من وجهة نظر من ذاقوا نارها ، وبنظرة أبطلها دون التقيد التاريخي التقليدي وقد استغدت في المسرحية من موتيفات السيرة مثل التفاحة في الفصل الأول ، وغير ذلك من الموتيفات الشعبية .

الرؤية التي تعرضها المسرحية رؤية معاصرة فهي تضع أيدينا على الواقع المعاصر من خلال (الأمثلة) الصحيحة لآثار هذه الحروب وكان التاريخ يعيد نفسه من جديد .

أما عن مفهوم البطل « الزير سالم » وهل أصبح تراجيدياً أم لا ؟ سؤال من الصعب الإجابة عليه لأننا قد نختلف حول التصنيف الدقيق لهذا

(عنتر) فيها جزالة ووصانة وتقليدية أما الهلالية فبنائها مختلف يمكن ادراكه على ثلاث مستويات المستوى الأول : يملكه شخصيات السيرة ، والمستوى الثاني يملكه الرواة ، ويمثل المستوى الثالث العالم المعاصر ، ولكل مستوى صوت خاص في البناء الدرامي .

أما الرؤية التي تعرضها المسرحيات فيالرغم من معاصرتها إلا أنها غير مفروضة على السيرة بل نابعة منها ، فالمسرحيات الثلاث تتناول محورا أساسيا وهو طبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع وما ينشأ عنها من تناقضات مأساوية وتتناول إلى جانب هذا المحور قضية الحرية بمستوياتها المختلفة : الفردي ، الاجتماعي ، الوجودي . و (على الزينقي) في النص المسرحي بطل يحاول أن يواجه الواقع بمفرده بمعزل عن المجموع معتمدا على مواهبه (الذاتية) فيفشل في محاولته لأنه انعزل عن المجموع . أما عنتر فهو يبحث عن خلاص نفسه فقط وليس المجموع فيفشل ونكتشف في النهاية أن خلاص الذات يرتبط بخلاص المجموع . أما في الهلالية فالقضية مختلفة إذ أن فردا يقود الجماعة وفقا لأحلامه الرومانسية وأفكاره المثالية نفشل محاولاته لنتيجة لانفصاله عن الواقع الذي يعيشه المجموع والوجه الآخر لهذا الموقف هو شخصية (الزناتي خليفة) الذي بنى عالما مثاليا خاصا به انكسر عند موته وتحطمت المملكة التي بناها .

أما البطل فهو بطل تراجيدي جاءت سقطته نتيجة عدم ادراكه لطبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع مع احتفاظه باللامع الأساسية لبطل السيرة .

أما سبب استلهامي للسيرة أنها تخلق أرضا مشتركة بين المبدع والمتلقي ، فاستلهام التراث يصل بنا إلى الهدف الذي نسعى إليه وهو « المسرح العربي » إلى جانب أن السيرة الشعبية تعرض قضية هامة وهي « البطل الفرد » .

وهناك محاولات ثلاث تناولت مسرحيات : محاولة « سمير العصفوري » في مسرحيته :

وهناك عروض أخرى بليبيا والأردن والثقافة الجماهيرية ولكنى لم أراها .

عبد الرحمن الشافعى

مخرج مسرحيتى (الهالالية) ، (على الزبيق) .
قد أنطلقت فى هذه الأعمال من رؤية اجتماعية ،
وعندما يتناول المسرح السيرة يجب أن تندمج
البنيتان فى بنية واحدة، تغير الواقع الاجتماعى ، أو
على الأقل تنقذه . - (على الزبيق) هى
الارهاصات الأولى لعبور ١٩٧٣ !! فقد عرضت عام
١٩٧١ ، ١٩٧٢ فى جميع أقاليم الجمهورية ،
فكانت تدعو الناس للتلاحم مع العرض والوعى
بواقعهم فتتغلب الجماهير وتخرج المظاهرات من
مسرح السامر إلى التحرير تهتف وتطلب المقاومة !!
فمسرحية « على الزبيق » تطرح سؤالاً هاماً هل
يستطيع « أشطر الصغار » إذا استحضروا الآن أن
يخرج بنا من الأزمة بمفرده ؟ فتكون إجابة العرض
الفشل وسقوط البطل . ويمكن أن نصف المسرحية
بأنها « مسرح شامل » أى المسرح الذى تتعدد
مفرداته وتتحد فيما بينها : الكلمة ، اللحن ،
الحركة ، التشكيل .. إلخ . وقد شكل العرض علماً
خاصاً « عالم الحارة المصرية » ، فقد ركزت على
« الجوف » أنحواء ، العياق وغير ذلك .

أما الديكور فكان هناك مساحة ثابتة (ساحة
الرميلة) ومسرح السامر فى وقت العرض كان
محاطاً بالكراسى من كل جانب وكاننا فى ميدان ،
وكان الجمهور جزءاً من العرض ، وقد تميز الديكور
 بالبساطة حتى أننا قدمنا العرض فى (استاد المنيا
الرياضى) ، وكانت تجربة مهولة مثيرة تلاحم عشرة
آلاف مشاهد مع العرض !! ، ثم يضيف أننا
لا نستطيع عرض هذه المسرحية الآن لأنها توضح
الاحباط الفردى الذى انتهى ، عكس الهالالية التى
تعالج الإحباط الجماعى فنستطيع عرضها .
أما « الهالالية » فهناك خطان متوازيان بها ،
هما : النص المسرحى ، نص السيرة الشفاهى كل

المفهوم . ولكنى اعتقد أنه بطل تراجيدى طلب
تحقيق المستحيل فىلقى حتفه نتيجة هذا الطلب -
بالرغم من كونه مطلب إنسانى - ولا يهمنى بذلك
الابتعاد الكامل عن صفاته الشعبية .

أما لغة المسرحية فأنى أعجب منها تماماً فلم
أحرص على استخدام لغة السيرة يسحرها
الخاص ، بالرغم من حرصى على الموتيفات الشعبية
فقد استخدمت لغة الشعر الجاهلى اللغة الأصلية
« للمهلل بن أبى ربيعة » اللغة البدوية بجزالتها
وجرسها الخاص ولم أكرر هذه اللغة حتى الآن .
سبب اختياري للسيرة نابع من الرؤية الكلية
لأعمالى ، فأننا أعمل على استلهام الفنون الشعبية
وجعلها معادلاً للواقع ، وربما يكون الطابع الدرامى
الإنسانى لهذه السيرة هو ما جذبنى إليها وربما
تكون الفكرة الفلسفية فى طلب المستحيل .

أسأ عن العروض المسرحية التى تناولت هذه
المسرحية فهى كثيرة ، فقد قدمها حمدي غيث
مرتتين ، واعتقد أن العرض الأخير أرقى لأن إيقاعه
سريع مستمد من لهفة المنتقم ، والموسيقى
الداخلية للعرض ، فقد وضع فلسفة العرض داخل
(كربون النار) .

أما العرض القديم فكان ذا إيقاع بطيء ولكنه
تميز بالأشباع اللغوى ، فقد كان نجومه كبار يتقنون
العربية وكان المسرح القومى فى أوج مجده .

أما محاولة رفيق الصبان بدمشق فقد أبرزت
المركز المحورى فى العرض وهو العرش ، فقد جعله
العرض المحور الذى تدور حوله الأحداث مما أبرز
الصراع على السلطة من خلال ديكور بسيط ، ثم
حركة الممثلين وعلاقتهم بالعرش الذى يظهر فى
البقعة المضئية من المسرح .

أما محاولة المنصف السويسى وهو المخرج
الشاب المبدع بالحبيبة فقد التقط الشكل القصصى
وأبرزه بحركة الممثلين وسكونهم وتداخل المشاهد ،
فكان مثالا للمسرح الحديث الذى يتخفف من
الديكور والملابس والأطر المادية ويستعيز عنها
بكفاءة الممثلين وقدرتهم التعبيرية .

بمنطق الاحتياج ، وتطرح سؤالا عن المفهوم الصحيح للقيادة ، هل تكون قيادة فردية أم جماعية ؟ ثم أزمة النبوءة والخضوع للخزعبلات ، فإبطال العرض يسيرون لحقتهم وفقاً لمخطط خزعبل . فالهلالية بالنسبة لى سيناريو لواقع عربى معاش متكرر نرى فيه الماضى من خلال الحاضر والعكس صحيح . أما مسرحية (يا عنتر) فهى كما يتضح من اسمها استصراخ أو طلب النجدة ، وكان عنتر (شربة الحاج محمود) الفارس الوحيد المنقذ ؛ ولكن العرض ينفى هذه الصورة ويظهره لديه « مركب نقص » بالمعنى النفسى يبيع ذاته وفروسيته فى رحلة عقيمة بحثاً عن (كنية عالية) ليرتفع إلى طبقة السادة . وهذا الفهم المعاصر يقلل من قداسة تلك الشخصيات ويجعلها فى ظلال النقد .

أما البطل فى المسرحيتين فهو درامى له حركة درامية تتناسب مع روح الأحداث ، لدخله تحت الميكروسكوب لتشرح أفعاله وتحليلها ، فقد قدمت أبطال المسرحية يتحرق من قداساتها فى سخرية أو محاكاة تهكمية ؛ بحيث يتضح الانقسام القائم بين أفعال الشخصية وأقوالها .

وقد قدمت المسرحيات فى إطار (الفارس) ، فخير وسيلة للتعبير عن مأساة الواقع وتقديم تراجيديات التراث هى نقد الأبطال المنتفخين بالمجد والفروسية وإسقاطها على الواقع المعاش . ويتضح ذلك من خلال الملابس فهى ضخمة متناقضة كل التناقض مع التكوين الجسدى للشخصية ؛ إذ إن خامات الملابس مالوفة ، فملابس عنتر مثلاً مليئة بالحديد الخردة ، أما أسلحته فخشبية كبيرة الحجم فارغة من الهيبة ، ويندفع من قديمه (بعب الأطفال) أما خامات ملابس بقية الشخصيات فى المسرحيتين (قماش تنجيد) ، وكأننا نشاهد عرضاً لمجموعة من المراتب والألحفة ، أى أجساد ضخمة لا تصلح لفعل أى شئ إلا أن تصبح سجاداً مفروشا على الأرض .

وهكذا تسقط فكرة النبالة عن هؤلاء الأبطال ويصبح التناول البصرى لدى المشاهد يومياً ومألوفاً ، ويمكن تطبيق نفس القاعدة على كل مفردات العرض .

منهما يكمل الآخر ، وقد اعتمدت فيها على فكرة « الممثل الفرد » فهو من أهم عناصر العرض . وهذا العرض يكشف عن التناقضات التى يعانى منها العالم العربى . وتتميز موسيقى العرض بأنها موسيقى شعبية ، بل ووجود الراوى الشعبى للسيرة (عزت الفتاوى) بريابته .

وقد قابلتني مشكلة أساسية فى الديكور وهى كيفية التعبير عن تعدد الأحداث والتواريخ ، لذا كان لدى بعض الموتيفات المتحركة ، فقد عرضت المسرحية فى وكالة الغورى وكان المسرح محاطاً بالجمهور وخير مثال على الحركة فى الديكور هو دور « الدروع » التى ساهمت فى حل مشكلة تعدد الأماكن ؛ إذ أننا بدورنا الممثل ننتقل ما بين داخل تونس وخارجها ، فوجه الممثل مصاحباً بالدروع يعلى خارج تونس والعكس .

سفير العصفورى

مخرج مسرحيتى : (الهلالية ، يا عنتر) : هناك محاولات كثيرة لاستلهاام السيرة بعضها من أجل (الوجاهة) وهو ما نرفضه من كتابنا ، وبعضها الآخر محاولات عرضت السيرة من وجهة نظر أوربية مثل مسرحية « الزير سالم » لـ (ألفريد فرج) .

ولكن أبرز المحاولات هى مزج السيرة بالحدث الدرامى فى نسج درامى متماسك ، وذلك ما حققته مسرحيات (يسرى الجندى) .

أما عن موقفى من السيرة فهو يتصل بموقفى من النص المسرحى ودور المخرج ، فالمخرج ليس ناقل سلبى للنص بل خالق له ، فلم أنبهر بالمبالغات الشعرية ، بل أقمت محاكمة عصرية للسيرة داخل العرض المسرحى وانتقدت أبطال السيرة وسخرت منهم لأنهم يدعون البطولة ، فهم قليلو الفعل كثيرو الكلام . وقد نبعت رؤيتى داخل المسرحيات من هذا الموقف ، فمسرحية « الهلالية » تتحدث عن الحرب الأهلية بين الأشقاء ، وفكرة اغتصاب أرض الغير

حمدي غيث

مخرج عرض الزير سالم مرتين في الستينيات وفي التسعينيات :

اتخذت مسرحية الزير سالم من السيرة الشعبية المعروفة بهذا الاسم موضوعاً لها ، فقد حافظ المؤلف إلى حد كبير على الوقائع الرئيسية للسيرة وبشخصياتها ، وحافظ على العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات ، ولكنه عرضها برؤية جديدة تجلت في مفردات العرض المسرحي ، والفكرة الأساسية في هذا العرض هي سعى الزير سالم لتحقيق المستحيل فالعدالة عنده لا تتحقق إلا بعودة « كليب » حياً ؛ لذا فقد أصبح بطلاً عديماً يحطم كل ما حوله .

أما على مستوى الواقع المعاصر فلها أوجه متعددة ، فالمسرحية تعبر عن الفرقة الحادثة في الوطن العربي ، وعن الاقتتال العنفي بين الأخوة الذي لا طائل من ورائه ، فقد تعاملت مع المسرحية ليس كتراث شعبي ، بل كمعمل درامي يقدم الأطار الشعبي برؤية معاصرة ، وقد ساعد على تقديم هذا الواقع توقيت عرض المسرحية فقد عرضت أثناء حرب الخليج .

أما بذية المسرحية فقد قدمتها على خشبة المسرح بعد أن حذفت منها مشاهد « الفلاش باك » عدا المشهد الأول الذي يبدأ بحكاية « الجد » قصة الصراع بين القبيطين « بكر وتقلب » لحفيده « هجرس » الذي يعرض عليه كرسى العرش ثم تتدفق المسرحية في تصاعد مستمر حتى تصل إلى نهاية الصراع ، ثم تعود مرة أخرى إلى المشهد الأول لتنتهي المسرحية .

ولقد رأيت كمخرج أن شخصيات المسرحية قد وجدت نفسها فجأة وعلى رغمها في دوامة هائلة متلاطمة ، ولم تستطع الفكك منها .. طوفان جارف يبلع الجميع في أمواجه الصاخبة ، لقد فقدوا إرادة العقل ، بشروطه الإنسانية المتأحقة ، فسقطوا في دوامة الجنون وغرقوا في أعماقها المظلمة .. إيقاع كامواج البحر المتلاحقة .. وكان همى الأول أن يدخل الممثلون في هذا الإيقاع .

ولقد حرصت على التقاط الإيقاع اللاهث . الذي لا هواده فيه . كنت أقول للفنانين (لا راحة في هذه المسرحية) (لا تلتقطوا أنفاسكم) ومن أجل هذا تصورت هذه الطريقة الغريبة في تغيير الديكور .. أن يتغير بواسطة البشر ؛ حيث تؤدي حركة البشر حاملي الأستار كل المهمة ، بحيث لا يكون هناك أى وقت ولو جزء من الثانية نضيمه في الانتقال من منظر لمنظر ، كما هو المتبع دائماً . وكان العمال يحملون قطع الأثاث إلى المسرح أو خارجه أو تنزل الستائر من أعلى ، أو تدخل قطع الديكور من الأجانب . بينما تصطنع نوعاً من الإظلام الذى لا يخفى شيئاً ، حيث نرى العمال في الظلام وهم يتسللون من المسرح وحيث لا يضيع بعض الوقت ، ولولتوان معدودة ، في الانتقال من مشهد إلى مشهد . لقد رفضت هذا تماماً وأردت أن تلتحم المشاهد كلها في موجات متتابعة لا يوقفها شيء لتأخذ شخوص المسرحية في طياتها وهم يلهثون بإيقاع ملتهب لا هواده فيه .

أميل جرجس

مخرج عرض (عترة) :

تطرح هذه المسرحية أكثر من قضية من خلال بناء مسرحي يتداخل فيه الخط الدرامي مع الخط الملحمي معبرة عن موقف فكري ، وهو أن الحلول الفردية فاشلة ، وأننا نحتاج لتعاون الجماعة .. فعنتره نوع علاقة سيئة مع المرأة ، فامه قد تسببت في أزمتها بسبب وضعها الطبقي ، زوجة أبيه تنسب به عند زوجها ، وعيلة لم تعط من حبها إلا بمقدار ؛ لذا حاول السعى وراء الغروسية . ويسقط البطل في النهاية لانفصاله عن الناس الذين ظنوه رمزاً لهم . إن أول ما يلاحظ في العرض هو الديكور الذى حافظت فيه بالتعاون مع المصمم « أشرف نعيم » على المضمون التاريخي والابعاد المعاصرة بحيث لا يطفى أحدهما على الآخر ، وقد قام المصمم لأول مرة بتوظيف مفردات الخط العربي ، فقد استخدم المعلقة كجزء من الديكور إلى جانب وضع العمل في

قدرة الشعب على حكم نفسه بنفسه فباع نفسه للحاكم .

المرسى أبو العباس

مثل بهرضى (الهلالية) ، (يا عنتر) :

بطل السيرة له ملامح مميزة ، وصفات خاصة تعيش داخل الوجدان الجمعى ، وتتناقل عبر الاجيال . هذه الملامح تأخذ لب الناس بما فيها من مبالغة وبطولة ؛ ولكن العروض المسرحية وهى (يا عنتر) ، (أبو زيد الهلالي) عالجت هذه الملامح برؤى مختلفة . أما فيما يخص عرض (يا عنتر) فعنتر شخص منافق متطلع يهوى الانتماء إلى البيض (الطبقة العليا) لأنه ينتمى إلى الطبقة الأدنى ، بل ينال حريته (بالمساومة) ، فعندما تتطلب منه القبيلة الدفاع عنها يشترط أن ينال حريته ويتزوج عبلة ليس من أجل حبها بل من أجل الارتقاء ، والانتماء إلى هذه الطبقة ، وعندما نال حريته باع نفسه مرة أخرى للنعمان بن المنذر لى ينال مهر عبلة ، فاستبدلت البطولة بالإهانة لتوضيح ملامح هذه الشخصية . هذا وقد عانى البطل صراعا حقيقيا فى تمثيله لطبقة وسطى تريد أن تتسلق إلى الطبقة العليا ، وتكون النتيجة فقد كل شيء . فهو لم يستطع الإنتماء إلى هذه الطبقة العليا لأنهم رفضوه ، وكذلك فقد رفضته طبقته لأنه لم ينفذ وعده لهم بتحريرهم . إذن فالرؤية العامة التى حكمت العرض هى مهاجمة النموذج الفردى وتوضيح السبب الحقيقى للخلافات العربية ؛ وهى أن كلا منهم يعمل لصالح ذاته فقط . وليس معنى ذلك السخرية من السيرة الشعبية ؛ بل السخرية من مبالغات الرواة التى صاحبت السيرة وتعايشت واستمرت معها . أما عن أدائى للشخصية فقد نبع من التشكيل الفنى للعرض ، فكل عناصر العرض من ديكور وملابس وأداء وغير ذلك هدفها السخرية من هذه الشخصية ؛ لذا كان إيقاع الأداء ايقاعا سريعا ، فقد ظهر كذب البطل فى انفعالاته المتناقضة حيث يضحك ويبكى فى

أطار ملحمى ، وتقديم الغناء واللحن والموسيقى التى تتسلل إلى وجدان المشاهد للتعبير عن مشاهد الحزن والألم التى مرت به (عذرة ، عبلة) .

أحمد زكى

مخرج مسرحية « ابن البلد »

يرى المخرج « أحمد زكى » أن مسرحيته « ابن البلد » تكشف عن الجذور الأصلية التى يمكن أن تشكل مسرحا عربيا ، فقد ربطت فى العرض بين أصالة الفكرة ، ومعاصرة الموضوع . فالفكرة التى طرحت هى علاقة « عثمان بن الجبل » بصديقه الحاكم « الظاهر بيبرس » كمحور أساسى للصراع ، ثم علاقته به (أم رشيد) حبيبة القلب ، وهى الشخصية التى تحرك الخيال الذى صنعه « ابن دانيال » .

وقد اعتمدت بنية المسرحية على « المسرحة » أى المسرح داخل المسرح . فهناك الأداء التمثيلى المبالغ فيه ، ويقابله مبالغة الأسلوب ، وتلك البنية مستوحاة من النص المكتوب . ويتميز العرض بالبساطة جاعلا من المشاهد ناقدًا أو رقيبا للأحداث ، فنجد لدينا بعض عناصر التفرير وقد ساعدت الجوقة على تفرير الأحداث من جهة إلى جانب الستارة الضوئية المبهرة التى منعت المشاهد من الاندماج مع العرض .

وعند تناولنا للسيرة لا يجب أن نتناولها كمتحف ملء بالنفائس ، بل نربط بينها وبين الحاضر من خلال مفردات العرض ، فتجربة « ابن البلد » تجربة إخراجية شديدة التفرد لا تقدم شكلا مألوفًا للمسرح . ولقد ساهم المنظر المسرحى الذى ابتكره « جريجورس سميث » على إبراز هذا التفرد فى مشهد القلعة الحاكمة التى يرقد تحتها العامة من الشعب ، وتبرز وسطها المآذن والقباب بأسلوب كاريكاتورى يبعث على خيبة الأمل لما آلت إليه تلك الصروح .

أما البطل « عثمان » فهو بطل تراجميدى فكرى ملتزم بقضايا عصره ، جاءت سقطته لأنه لم يفهم

آن واحد ، بل أنه يفترق الحزن ويتقن تمثيله ، فكان لايد من الاستهزاء والسخرية ، لذا فقد كان أدائى للشخصية مبالغاً فيه ليبرز أن هذا البطل ليس بطلا حقيقيا .

أما العرض الآخر : (أبو زيد الهلالي) الذى أدبت فيه نور « دياب » ، فالمسرحية تدور حول الحرب التى دارت بين القبيلتين ، عند رحيل (أبى زيد) إلى تونس ، ولكن العرض يحمل رؤية خاصة فتلك الخلافات العنيفة ليس لها سبب مقنع ولا طائل منها ولا يجب أن تحدث لأن القضية بسيطة ، وهى الحصول على الطعام ، ويجب أن يساعد الأخوة كل منهم الآخر ، فلماذا تحدث بينهم الحروب ؟ أما عن شخصية (دياب) فهو شخص قد حدد مساره وهدفه من البداية ، فمبدأه الأساسى هو الحصول على ما يريد بحد السيف . أما عن الأداء فقد تميز كذلك بالسخرية ، وكان استمرارا للخط السابق ذكره في مسرحية « يا عنتر » .

عبد الله غيث

بطل مسرحية « الزير سالم » فى الستينيات :

يقول عبد الله غيث إن مسرحية الزير سالم تستلهم السيرة الشعبية ، ولكنها تحمل رؤية معاصرة متعددة المستويات للعدل . المستوى الفلسفى - طلب العدل المطلق - ، الاجتماعى ، السياسى ، الاقتصادى .. إلخ . فمفهوم البطل في مسرحية ألفريد فرج مفهوم تراجيدى تاتى دلالته من قضيته الواضحة ، وهى البحث عن العدل المطلق ، فبطل المسرحية يرى أن العدل لا يتحقق إلا بعودة أخيه حيا مرة أخرى أو قتل العالم كله ، وكان هذا المنطلق الفلسفى هو سبب مأسأته و« سقوطه التراجيدى » .

أما عن أدائى للشخصية ، فقد حاولت أن أقدم شخصية « الزير سالم » التراجيدية مليسا بإياها ثوب البطل الشعبى الذى يعشقه الجماهير ،

محتفظا بملاصحه متأثرا في ذلك بببئى التى تربيت فيها ، فانا ابن القرية عايشة السيرة وعشت بها وهى جزء من كيانى ، ولكن ليس معنى ذلك أنه لم يصبح بطل « ألفريد فرج » .

أما عن ديكور المسرحية فهى تتكون من مشاهد متتابعة وليست من فصول لها حدود ، إنما ينتقل العرض بين مجموعة من المشاهد المتتابعة والأماكن المختلفة ، فننتقل من القصر إلى الصحراء إلى المقابر وهكذا ، وقد استخدم فيها المخرج الديكور ذا الوجهين ، أى الديكور الذى يتحرك بحركة دوران بسيطة فننتقل من مشهد إلى مشهد ، ومثال ذلك مشهد عرش كليب فإذا تحرك حركة بسيطة أصبح القبر ، وكان المخرج يريد أن يقول إن كرسي العرش ما هو إلا قبر لصاحبه ، وكانت وسيلة الانتقال من مشهد لمشهد هى شرائط الخيش تنزل فى مكان ما فتعطينا المشهد ، وكان هناك اللعب بالإضاءة التى تتغير تبعا للموقف ، وتتبع منه تبعا لدلالته فمشهد قتل كليب توابك الإضاءة الحمراء وهكذا . أما المسرحية المعاصرة فقد اختلف شكل الديكور فيها تماما حيث أصبح كتلة واحدة لها مستويات متعددة كل مستوى يدل على مشهد بعينه ، وأصبح الممثلون بأجسادهم جزءا من الديكور يساهمون فى تغييره .

نبيل الحلفاوى

عرض « الزير سالم » الذى عرض فى التسعينيات :

رؤيتى لمفهوم البطل تنبع من الرؤية الكلية للمؤلف والمخرج معا . فالرؤية التى تحكم العمل لها مستويان متوازنان هما : المستوى الفلسفى (محاولة تحقيق المستحيل) فقد بحث « الزير سالم » عن فكرة (العدل المطلق) إما الانتقام لأخيه بقتل كل أفراد القبيلة أو إعادة (كليب) إلى الحياة . أما المستوى الآخر وهو معالجة الصراعات الحالية الداخلية بين البلاد العربية بدلا من استثمار الجهود لمواجهة تحديات العصر . وأعتمد أن المستوى الغالب على العرض هو المستوى الفلسفى . وقد أقام العرض التوازن بين الجانبين الفلسفى والدرامى .

أما عروض الثقافة الجماهيرية فقد نجحت على المستوى التراجي ، ولكن حدث العكس . فهناك عنصر التطريب والتفريغ الكامل لسماع الراوى مما أفقد المسرحيات بنيتها . وهنا تكمن المشكلة في أن الواعين بالسيرة والذين عايشوها لم يتمكنوا من البناء المسرحي لعملهم والعكس صحيح الذين وعو البناء المسرحي لم يعايشوا السيرة فظهرت سيرة أكاديمية .

أما عن الرؤية التي تقدمها المسرحيات ، فمسرحيات يسرى الجندى ركزت على السيرة من حيث المضمون ، مع إعطائها رؤية جديدة ولكنها افتقدت البناء أو الشكل المسرحي ، فالكتاب لم يقدم الثوابت الإنسانية للشخصيات . وعلى العكس يميل الكاتب « ألفريد فرج » إلى البناء الدرامي ، فقد ركز على الثوابت الإنسانية للشخصية . ولكن ركز الكاتب عبد العزيز حمودة على الفكرة ، فهو كاتب فكر أولا والقضية لديه قضية الفكرة التي لها الغلبة على الفن ؛ لذا لا نشعر بالارتباط المباشر بين المسرحية والسيرة حتى أنها أخرجت تحت اسم : « ابن البلد » ولم تفتقد شيئا . ومن داخل بناء المسرحيات ينبع مفهوم البطل ، فقد ظل شعبيا عند يسرى الجندى ؛ ولكن مع افتقاده روح التفاني والطلاوة . وعند « ألفريد فرج » هو بطل درامي يعاني من صراع نفسى ، ونجد فيه لمسات لتمازج أوروبية ، أما « الظاهر بيبرس » فهو مسرح الفكرة الذى ينفصل تماما عن السيرة .

أما لغة السيرة عند كل من يسرى الجندى ، ألفريد فرج فتلمح فيها روح السيرة ، لكن عند عبد العزيز حمودة لا تجد بينهما صلة . فهناك شروط خاصة لمن يتعامل مع السيرة ، وكذلك له حقوق . فمن حقه أن يحذف ما يريد من السيرة ، وأن يضيف لها ولكن دون الإخلال ببنية السيرة مع مراعاة الجانب النفسى والتاريخى للشخصيات ولابد من الوعى بالمصر الذى أنتجت فيه السيرة أيضا .

وعلى هذا مفهوم البطل لدى ليس بطل السيرة الشعبية بل البطل التراجيدى - بمعنى الكلمة - بطل له نقطة ضعف أدت إلى سقوطه وهى تمسكه بالمستحيل وتحقيق العدل المطلق إذن فعلاقة المسرحية بالسيرة تتمثل في الاعتماد على الفكرة الرئيسية ؛ ولكن برؤية جديدة وتحول درامى خاص .

أحمد مرعى

بطل مسرحية « ابن البلد » :
إننى لا أستطيع تحديد كيف أدبت الدور الذى قمت به ، فقد أدبته بإحساس فى تلك اللحظة دون محاولة للتظير له . فمحاولة الإجابة عن سؤال هل تحول بطل مسرحية ابن البلد إلى بطل تراجيدى أم لا ؟ محاولة فاشلة تمنى التواعد عن الفن لآنى ممثل وليس ناقدًا ،
فعل النقاد رؤية العمل والتظير له .

الناقد نبيل أغيب

عندما تستلهم مسرحية السيرة ، فلا بد أن تكون هناك بنية واحدة ، وهى البنية المتعارف عليها عالميا ؛ بنية المسرح . ويستطيع الكتاب أن يصلوا بذلك الطريق إلى (المسرح العربى) بالتركيز على ملامح السيرة والاستعارة منها مثل : الراوى ، الموسيقى الشعبية ؛ ولكن بتوظيف خاص لى أن تصل إلى أن تصبح ترفيها . إذن على الكتاب تقديم عناصر السيرة من خلال بناء مسرحى ، وهذا ما لم ينجح فيه الكتاب . فقد عجز الكتاب عن الاستفادة بملامح السيرة مع الحفاظ على بنية المسرح ، لأن هذا يحتاج لمعيشة السيرة معايشة كاملة وليس القراءة عن السيرة . فمعظم الكتاب أخرجوا السيرة عن مضمونها فمسخ وأدخل فى بناء غريب عنه .



نادية السنوسى

الرقص الشعبى على خريطة مصر

للفنون الشعبية باكااديمية الفنون . كما حضر هذا اللقاء الثقافى الأستاذ / عبد الغفار عودة ، وكيل وزارة الثقافة ورئيس قطاع الفنون الشعبية والأستاذ : سامى يونس - مدير عام الفرقة القومية للفنون الشعبية ولغيف من المثقفين والمهتمين بالفنون الشعبية والرقص الشعبى ، كما حضر عدد كبير من أعضاء الفرقة القومية للفنون الشعبية وبعض مصممي الرقصات الفنية المستلهمة من التراث الشعبى .

وقد قدم الأستاذ عبد الغفار عودة الأستاذ المحاضر ورحب بالسادة الحضور معرباً عن سعادته بهذا الملتقى الثقافى الذى يفتح آفاقاً لتعدد الرؤى ، الذى من شأنه أن يمد جسوراً قوية ترسخ المفاهيم الشعبية . كما طلب من السادة الضيوف أن يقفوا دقيقة حداداً على روح نقيب الفن المصرى الفنان على رضا .

فى ظل لقاء يدرك أهمية الرقص الشعبى ، ومدى تعبيره عن ثقافات الشعوب ، وتأثره بها ، وضرورة الاتجاه نحو جمعه وتوثيقه وتصنيفه ، ودراسة كل ما يتعلق به كفن يعتمد على أكثر من وسيلة أدائية أهمها هو التعبير الحركى المنتظم فى نسق جمالى معين . فى ظل هذا اللقاء شهد مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ . بداية سلسلة من المحاضرات الثقافية ذات المحاور المتعددة وقد هدفت المحاضرة التى نتناولها فى هذا العرض إلى تأصيل وترسيخ المفاهيم الصحيحة المتعلقة بهذا الفن التعبيرى الحركى وربط عناصره بالأصول والجزور التاريخية وما قد تحملها أشكال هذا التعبير من رموز أسطورية وذلك من أجل تحقيق نوع من التواصل الثقافى الحى ، ويرى الأستاذ صفوت كمال أن الابداع الشعبى المصرى هو محور هذا التواصل ،

وقد قدم هذه المحاضرة الأستاذ . صفوت كمال - أستاذ الفولكلور وخبير الفنون الشعبية بالمعهد العالى

الأصل ، ومن المهم أن أوضح هذا كمهتم بالرقص وأصوله التاريخية لأن الرقص في النهاية يعبر عن ثقافة أمة وتاريخ شعب والجداريات في معبد الدير البحري والأقصر تدل على صحة ذلك . ويتتبع الأستاذ صفوت حركة الرقص على خريطة مصر مشيراً إلى أن الرقص بالعصا ينتشر على ضفاف النيل في مصر هذا يؤكد على أصالة هذا الرقص . وتجدر الإشارة إلى وجود ١٦ مدرسة للتحطيب في مصر . ويختلف تكنيك الرقص من محافظة لأخرى من الوجه القبلى إلى الوجه البحرى ولا يوجد تحطيب في الصحراء الشرقية أو الغربية .

وفي منطقة النوبة مثلا ثلاث مناطق : الكنوز والفادجا والعرب ، ومجموعة العرب لهم رقصاتهم الخاصة ، كما نلاحظ في جنوب النوبة (الفاديديجا) وهؤلاء نوبيون أصليون وملاصهم أقل زنجيه من أهل الشمال . (وفادجا) بلغة المحاسنة هي أرض الهاريين من الهلاك ، ولذلك نجد تأثير الدم الزنجي في الشمال أكثر من الجنوب ، ومن الغريب هنا وجود رقصة في النوبة يحاكي بها الراكب أنه يركب حصانا ، وهم ليس لديهم خيول حالياً ، ولكن في القديم كانت المنطقة ثرية . وهذه الرقصة كانت تتهدى في مولد سيدى سعد « سياسات » . والغريب أنهم نقلوا هذه الرقصة معهم إلى الشمال حينما نُقلت النوبة من جنوب أسوان إلى شمال أسوان .. كوم أمبو .

والسؤال الآن من أين أتت هذه الرقصة ؟ أن لم يكن هناك موروث ثقافي ويتضمن أيضا كثير من فنون النوبة ورسومات المعابد وتشكيلهم لزنخرفة الجدران . ومن الغريب أن تجد السيدات في الحياة النوبية وهن محجبات ، لأن العفة هي سماتهن فلا حاجة إلى التعبير عن ذلك . وننتقل إلى نبله النوبة ، فنجد رقصة تسمى « الأراغيد » . وهذه الرقصة تعتمد على خطوط وأسية وخطوط أفقية متقاطعة متعامدة بين الرجال والنساء . وقد ربط الأستاذ صفون كمال بين هذا التشكيل الراقص وفن العمارة في النوبة ، فالعمارة كتلة ثابتة ، والرقص كتلة متحركة ، وارتباط الرقى بالرقص شيء طبيعي ، وفي الجزء الشمالى

أكد الأستاذ صفوت كمال - على أن الرقص يتكون من مجموعة جعل فنية حركية مثل أى عمل موسيقى سيمفونى ، فالشعر مثلا كلمة منطوقة ، ووسيلته في التعبير هي الكلمة . أما الرقص فوسيلته في التعبير هي الحركة ، وبحكم الإرادة في الجسم حتى يتمكن أن يعبر في تكوينات تشكيلية عن موضوع فكري أو حتى فلسفى . ونخلص من ذلك إلى أن الرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة لها صياغاتها الفنية . كما تناول مشكلة كيف يوظف المسرح لخدمة الرقص الشعبى ، وكذلك كيف يوظف الرقص الشعبى على المسرح .

كما أبدى بعض تحفظاته على بعض فرق الفن الشعبى الاقليمية لقلة عدد الجمل الشعبى المكونة لكل رقصة واعتمادها على جملة ونصف جملة حركية ، في حين أن هناك ثراء في كل عناصر الرقصات الشعبىة الأصلية .. وقد تسال عن عدم تحرر الدقة في استلهام هذا التراث الشعبى المصرى الفنى . فالرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة .

المزمارة آلة مصرية فرعونية : —
المزمارة آلة مصرية فرعونية أسماها « ماة » فهل اشتقت منها « الأبا » تلك الآلة العالمية أم لا ؟ هذا سؤال ينبغي تحقيقه بدقة .

والآله المصرىة « السيسى » أو « الرئيس » ترتبط بالسورناى . والمزمارة المصرىة هو الآلة الأساسية التى تصاحب اللعب بالعصا ، وغيرها من الآلات مثل الأراغل وينبغى الاهتمام بأصولها ، ومدى مساهمتها في عملية التعبير الحركى « الرقص » وعلاقاتها ببقية عناصر التعبير الفنى الحركى والموسيقى الأخرى . الرقص بالعصا فرعونى الأصل : —

عندما يصل الحديث إلى هذه النقطة لابد أن أوضح لكل مهتم بالرقص الشعبى أن الرقص بالعصا هو رقص له أصول الفرعونية القديمة . ووجب هنا أيضا أن انبه إلى خطأ وقعت فيه الفرقة القومية وهو أنها كانت تقدم التحطيب بشكل قوقازى مع أنه فرعونى

بدأت تظهر مع العرب رقصة نسميها السيف مع الدرق
أى الدرع فى منطقة العلاقى وهم جعافرة ، وكنوز تعنى
أصلا نك كنز ، بالديموطيقى ، أى أرض حاملى
الرماح .

وفى الجانب الآخر من النوبة يزدهر « الفرزان »
وهو دخول الايقاعات الزخرفية على الايقاعات
الاصلية ، لان الحركات عندهم أكثر تنوعا وتكون على
شكل صفين من الرجال وبينهما امرأة وتظهر مهارتها
الفردية ، « جاشا سايا » أى أمشى واتمخترى .
وهذه الالفاظ فرعونية .. إذن ألا يجوز أن تكون هناك
أيضا حركات فرعونية دخلت على هذه الرقصات ؟
الاجابة صعبة وتحتاج إلى أبحاث متعددة . أيضا
توجد آلة (كسر) التى نسميها (كتر) ويقال أنها
أصل القيثارة ، فما حقيقة ذلك ؟

وتطرق الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك إلى ضرورة
أن يتحلى الباحث عن التراث بالصبر ، ذلك لأن
تحصيل العلم معاناة ، والرقص علم تخطيط
الحركات الجسمانية .

ثم انتقل الأستاذ صفوت بعد ذلك إلى السسمية
وما يصاحبها من فنون الطرب ، بمعنى أن العازف
يعزف والآخرون يسمعون ويشاركون بالغناء أو بالكف
والرقص .

والسسمية توجد فى كل وادى النيل وتمتد إلى
الاسكندرية ورشيد . ويظهر مع الطنبورة رقصة
السيف والدرق ، وتمتد من الفردقة حتى حلايب .

وأشار إلى أن أهل النوبة أناس مسلمين ، ومع ذلك
يتميزون بقوة جسمانية تنعكس بالتالى على
رقصاتهم . وهنا يجب أن ننتبه إلى أن دراسة
الخصائص الجسمانية من المحاور الهامة لدراسة
الحركات المصاحبة للرقص وهناك علم أنثروبولوجيا
الرقص الذى يهتم بمجالات وأجناس الرقص .

ويشير الأستاذ صفوت - إلى أن حفلات الجناء
السويسى لها أصول متماثلة مع الجناء النوبى ،
وبذلك تكون الهجرة من النوبة ليست لالة فقط ، ولكن
يصاحب هذه الالة فنون الأداء الحركى .

وينتقل الأستاذ صفوت إلى القصير من البحر
الأحمر وإلى قفط .. وكان فى القديم بينهما قناة سبى
الأول ، وتوجد لديهم مجموعة الغاب مثل الأرغول
والمفاطة والنأى والسلاسية ، ومن الجدير بالذكر هنا
أنه فى متحف شيئا الاثنوجرافى توجد أطقم غاب
مصرية موسيقية كاملة لا يوجد مثلها فى مصر ،
وتظهر آلة فى أسوان هى « الربابة » ، ويعزف عليها
بقوس . وهى ذات أصول عربية وفارسية وهندية .
وعند بدوسينا توجد الشتاوية ، وهى آلة المزمار
المصنوع من ألغاب المزودج . ومع مجموعة النأى هذه
ظهرت رقصات جديدة تصاحب الغناء التطريشى مع
الموال ، ويظهر الرقص بالعصا الخيزران كذلك . ثم
انتقل الأستاذ / صفوت سريعا إلى أسبوط والغبيوم ،
وتظهر الراقصة وهى تمسك عصا أحيانا فى
« الدحّيه » . وقد أشار إلى الأدوات والآلات التى
أضيفت إلى الرقص فمثلا دخل بعد ذلك على الرقص
أدوات مثل القلل مع العوالم ، وتطورت حتى أصبحت
الشمعدان ، وبدأت تظهر فرق الغوازى وهم فئات فى
الأقصر « بنات مازن » ، وغوازى الحلب ،
والمصاليب ، والنور ، والفجر . وهذا القطاع مرفوض
اجتماعيا ، لا يجوز أن يقيم على المسرح ، لانه فى
الأصل لابد من النظر إلى الرقص من خلال منظور
أخلاقي وقيمى حيث يرتبط بقيم وتقاليده المجتمع
المصرى .

ويؤى الأستاذ / صفوت ضرورة أن يكون استهلاك
الفنان مقترنا بالواقع أولا ، وأن تكون أضافة موتيفة
أو موتيفات « عنصر أو عدة عناصر » متناسبة مع
الموضوع ، ذلك أن فقدان التفكير العلمى فى الفن يفقده
هويته . وأشار إلى العلاقة الوثيقة بين الفن والعلم ،
فالعلم فى أعلى درجات فن ، والفن فى أعلى درجاته
علم . والعلم كشف عن جوهر الطبيعة لتكون فى خدمة
الانسان ، والفن كشف لجوهر الانسان ، والتعبير
الحركى فى نسق جمالى هو رقصة .

وهنا ينتقل الأستاذ / صفوت إلى الاسكندرية مع
رقصة النقران ورقصة المرايا ، وهى ذات بعد
تاريخى ، ويرتبط بالختان ، وهو عادة فرعونية ويشير
أيضا إلى الرقص بمجموعة السكانين الشائعة بين

وأساطير وتاريخ ، حتى أنه يوجد ما يسمى الآن « أنثروبولوجيا » الرقص . ونجد أن الإبداع الشعبى مرتبط في بعض جوانبه ببقايا أسطورة أيزيس وأوزيريس ، ويمكن تتبع ذلك حتى نصل إلى حسن ونعيمة ، أى أن هناك موروثة شعبية منذ الفراعنة مروراً بالفن القبطى والإسلامى وإلى الآن . وفى هذا أكبر دليل على وجود التواصل الثقافى الحسى .

وقد اختتم الأستاذ / صفوت كمال الندوة بالتأكيد على أهمية هذا المحنى ، والتأكيد على مسئوليتنا تجاه فنوننا الشعبية ، وأنها مسئلة علمية وقومية فى آن .

وقد حدثت بعض المداخلات فى المحاضرة ، وكان أهم هذه المداخلات هى مداخلة الأستاذ د . يحيى عبد التواب أستاذ الباليه ، حيث تعرض سيادته لمفهوم استلهاهم الرقص الشعبى وحدوده . وقام الأستاذ صفوت بتوضيح الفارق بين ما هو إبداع فردى ، وما هو إبداع مستلهم من الماثور الشعبى ، وما هو ماثور شعبى من إبداع الجماعة الشعبية . وقد استغرقت المحاضرة والتعقيب أكثر من ثلاث ساعات مليئة بالحيوية الثقافية والمعرفة الموسوعية وتعدد مجالات الحوار .

صيادى السمك فى الاسكندرية . ثم ينتقل الأستاذ صفوت إلى رشيد ورقص الصيادين ، وهو مستمد من البحر . وتهذى الرقصات مع فرحة الصيادين بشباكهم المملئة بالسمك .

من قال أن مصر لا يوجد بها رقص جماعى :-

الحقيقة أن مصر بها مجموعات من الرقص الشعبى الجماعى سواء أكان للرجال أم للنساء أو للآثنين معاً . ويوجد أيضاً رقص آخر للرجال مع راقصة واحدة مثل الكفاة أو الحجالة . وهناك أيضاً رقصة الطيارة فى الشرقية . وغير ذلك من رقصات البدو التى تحتاج إلى حديث آخر مستقل .

وهنا أشار الأستاذ صفوت إلى قضية هامة ألا وهى البقايا الأسطورية فى أداء فنون الرقص ؟ وما هى المعتقدات الخرافية التى دخلت على مفهوم الرقص ؟ وما مدى ارتباط الأدب الشعبى والأزياء بالرقص ؟ . الإجابة هى أن الرقص الشعبى ترتبط به أدب





من عروض الفرقة القومية للحنون الشعبية



من عروض فرقة رضا

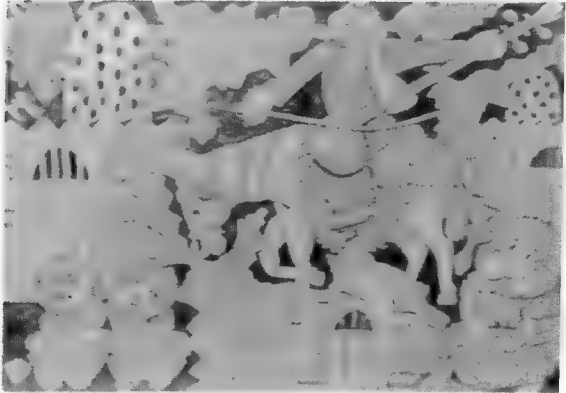




الرقص الشعبي على خريطة مصر

الأستاذ صفوت كمال وعلى يمينه الأستاذ سامى يونس مدير عام الفرقة
القومية للفنون الشعبية والأستاذ عبيب القفار عوده رئيس قطاع الفنون
الشعبية والإستمرارية .

أبو زيد الهلالي فى الأوبرا



الراوى يچوب القرى ، لا حظ نفوره من الفراغ



مصادر السيرة الهلالية ، الراوى والجدة

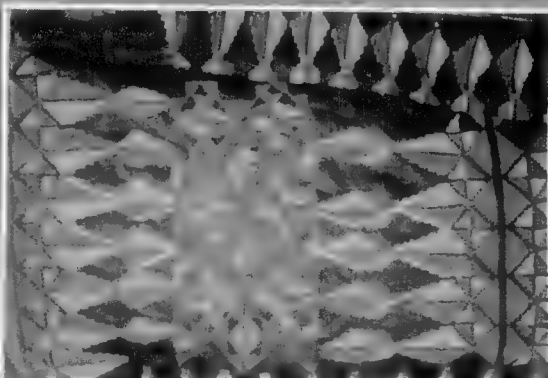
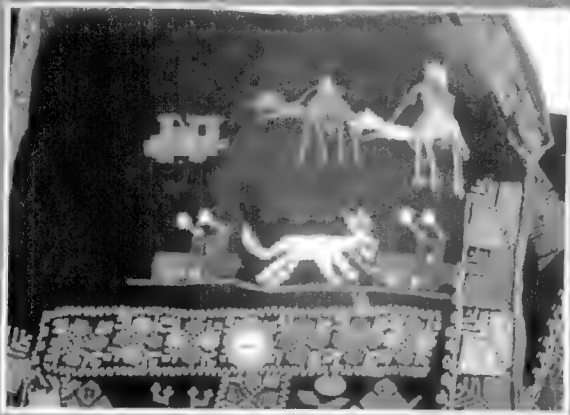
الامير رزق ، اللون الاخضر الزيتوني لون الفنان المفضل

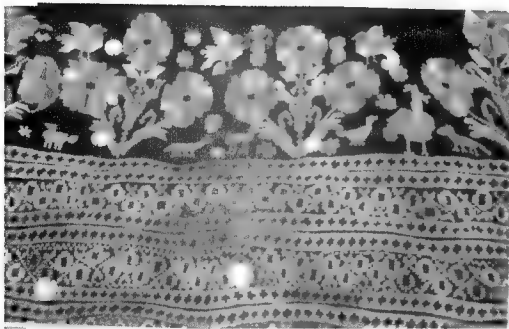
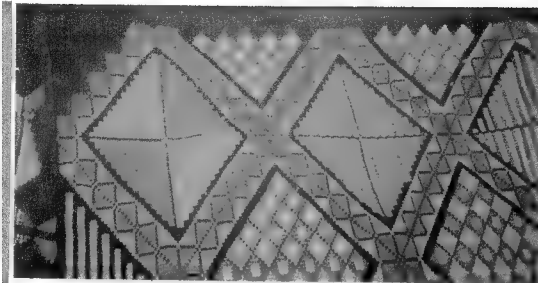


النيل ، لا حظ الخلفية الجدارية التى يحاكي فيها الفن المصرى القديم



۱۴۰۰ هجری قمری - ۱۳۰۰ هجری قمری - ۱۲۰۰ هجری قمری - ۱۱۰۰ هجری قمری

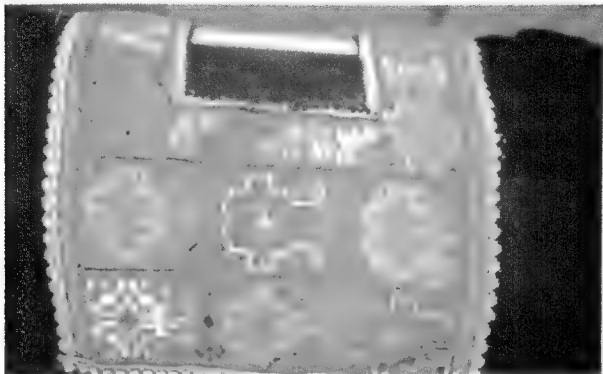




شكل ١ - الصناعة الكلية للمعمل
الفني وضحت فيها أهمية الاحتفاظ
بالظاهرة الشعبية على المنتج الفني .
شكل ٢ - تمكس اللوحة أسلوبا
مغطيا في التعبير الفني .

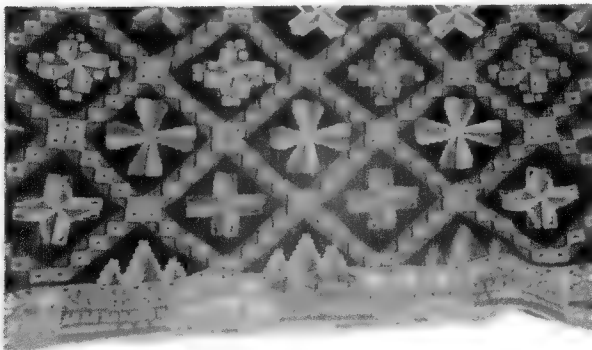
شكل ٣ - نرى هذه اللوحة ميل
الفنانه نحو إستغلال عنصر هندسي
تجريبي .

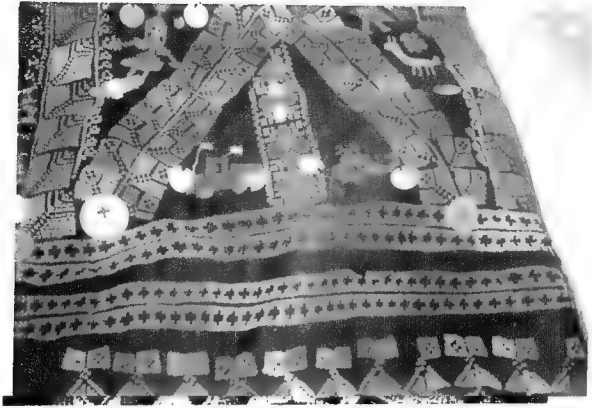
شكل ٤ - تظهر هذه اللوحة حيوية
ناطقة عن الاستفادة بالمعطيات
الوافدة لأسلوب تجويز العناصر .



صديرية ثوب نستثمر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الاصلى

شكل ٦ - التشكيل في هذه القطعة يقترب من اشغال الصوف والكليم المرسوم

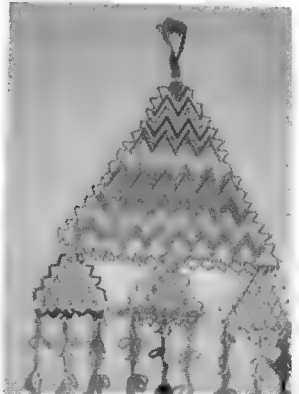


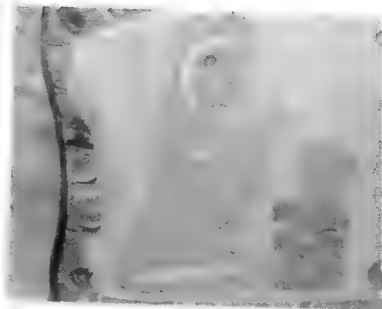


شكل ٧ - في هذه القطعة نرى عناصر عديدة يندر تواجدها في النسجيات المرسومة

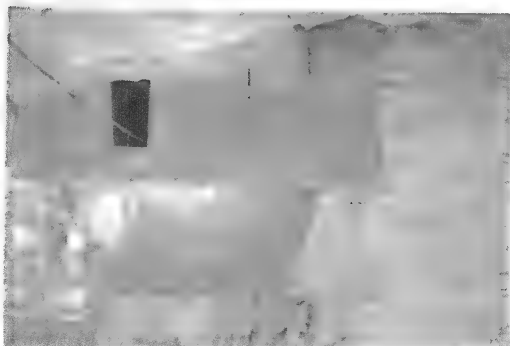
شكل ٨ - حجاب يجسد معتقدا شعبيا حول صد الحسد ،
وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالالوان

شكل ٩ - تأثرت منفذة هذه القطعة بما أتت إليها
من رؤى جديدة للمناسبات الاحتفالية الاجتماعية .





طبيعة جماليات التصوير الشعبى
وأثرها على
الفنون الجميلة المعاصرة



أبو زيد الهلالي فى الأوبرا

محمد عثمان جبريل

فى الفترة ما بين ٢٦ مارس إلى ٣ إبريل أقيم معرض الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بقاعة الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى « دار الأوبرا » وضم المعرض لوحات مستوحاة من السيرة الهلالية التى تعد من السبر الشعبية التى تتناول حياة أحد الأبطال الشعبيين البارزين من تاريخ الملاحم الشعبية التى تجدها الشعوب تاريخاً مجيداً تحفظها عن ظهر قلب وتستلهمها فى كل فنونها .

بعد هذا المعرض الذى كان بداية لقاء حسن الشرق بالعالمية توالى معارضه فى مدينة مونشن (١٩٩٠) ، ثم مدينة برلين فى نفس العام وقد قام التلفزيون الألمانى (A.R.D) بعمل فيلم تسجيلى عن حياة وبيئة وفن حسن الشرق ، تكلفت ٥٥ ألف دولار وبلغت مدة عرضه ٣٠ دقيقة وقامت معظم شبكات التلفزيون الأوربى بإذاعة اللقاء بعدها أصبح حسن الشرق معروفاً فى كل أنحاء العالم ، وأقتنيت لوحاته مؤسسات وأشخاص فى كل من : ألمانيا — إيطاليا — أمريكا — سويسرا — فلسطين (منظمة التحرير) كما اقتنى أحد البنوك المصرية كثيراً من أعماله عندما كان الفنان الكبير عبد السلام الشريف المستشار الفنى لهذا البنك .

والفنان حسن الشرق من مواليد

وهذا هو أول معرض للفنان حسن الشرق بدار الأوبرا بالقاهرة بعد أربع معارض منفردة فى مدينة المنيا ، وثلاث معارض بقاعة د. حسن رجب بالقاهرة ، خلاف المعارض الجماعية ، وبمناسبة مرور عشر سنوات على ميثاق الصداقة بين مدينة القاهرة ومدينة شتوتجارت الألمانية (١٩٨٩) أقيم له أول معرض خارج مصر .

وقد كان لمعرض شتوتجارت صدى كبيراً فقد ذكر المعلقون الألمان أنهم لأول مرة يشاهدون فناً مصرياً أصيلاً ، لأن كل المعارض المصرية التى زارته من قبل كانت منمقة بأسلوب الفن الأوربى الذى أفقدها قدراً من أصالتها ، بالرغم من أنهم يعتقدون أن الفن الأوربى أصبح « إسبرانتو » الفن ، أى لغته الدولية التى يتحدث بها كل فنانى العالم .

وكذلك التعبير عم يتسعره المتلقى (الزبون) . أنشاء التجربة التى يريد التعبير عنها ، هى غالبا الرحلة للأراضى المقدسة بالحجاز (الحج) فبتمدد أن يسأل الحاج عن الوسيلة التى أستخدمها فى سفره وعن مشاعره عند رؤيته للكعبة لأول مرة ، وما رسب فى ذهنه من تجربة الطواف وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يقوم بتنفيذ كل هذه العناصر فى لوحاته الجدارية بالألوان الزاهية المحببة لأهل قريته ، والتى تعبر فى نفس الوقت عن الحالة النفسية للحاج التى تكون خليطا من النقاء والبهجة ، ولذلك أصبح جمهوره الأول أهل قريته الذى ينتظر أعماله الجديدة ويقابلها بالإحتفال والسعادة وهو يعبر عن ملامح بيئته بحساسيته الخاصة التى تميزه عن الفنانين الأكاديميين وتجعله أكثر صدقا وأصالة من أى مغامر يحاول التعبير عن نفس مواضيع لوحاته .

وبرغم ذلك لم يقنع بما وصلت إليه قدرته الفنية التى تكونت بطريقة تلقائية ؛ كانت نتيجة امتزاج الموهبة المطبوعة والموروث الشعبى الذى أستجمعه كما يقول الأستاذ عبد السلام الشريف من نشأته فى بيئة محافظة تقدر القيم المتوارثة إلى حد المطلق . ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية فكان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل ؛ ولكن عندما سمع عن إفتتاح قسم للدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة بمدينة المنيا التحق به ، وعندما سمع نصيحة أساتذته بأن تميزه لا يتأتى إلا بالمحافظة على فطرته وتلقائيته ، وعليه أن يستفيد من دراسته فى تنمية قدرته على تذوق الفن ، اقتنع بهذا النصح وعمل على تأكيد .

ويتميز مجمل إنتاج الفنان التلقائى حسن الشرق بميزات عامة تنبع من قريه للاتجاه الفطرى التعبيرى الذى يتصف بالشمول فى الموضوع والاسلوب والرمز والارتباط بالجذور الثقافية المحلية ، ومن هذه المميزات التركيز على تصوير الحكايات والاساطير والسير الشعبية ، وتصوير

٢٨ / ٥ / ١٩٤٩ ، بقرية زاوية سلطان القبلية ، وهى قرية تقع جنوب مدينة المنيا شرق النيل ، وقد ظهرت موهبة الشرق منذ طفولته حتى شدت انتباه المعلمين فى المدرسة الابتدائية فأشركوه فى رسم وتنفيذ لوحات الوسائل التعليمية ، ولكن حالت الظروف بينه وبين إستكمال تعليمه ، فبعد حصوله على الشهادة الابتدائية أرغم على ترك المدرسة ، والعمل مع والده فى محل الجزيرة الذى يمتلكه ؛ ولكنه لم ينجح فى أن يكون جزارا (قصابا) لاحتساسه بالتناقض بين طبيعة هذا العمل التى تنتأى من وجهة نظره مع موهبته وهوايته .

لم يصمد حسن الشرق فى مهنة الجزيرة أكثر من خمس سنوات ، ترك بعدها العمل مع والده ، وأفتتح لنفسه دكانا للبقالة لرغبته فى الاستقلال وتوفير المال الذى يستطيع به الانفاق على هوايته المكلفة ، وكانت بقالته ذات ذوق خاص كما يصفها الفنان عبد السلام الشريف فمحتوياتها منسقة بذوق فنى واضح على أرفف مدهونة باللون الوردى .

وقد واجه فى بداية مشواره استنكارا من رجال قريته لأعماله عمله فى التجارة من وجهة نظرم والاهتمام بفننه ، الذى كانوا يرونه ضريا من الجنون المضيق للوقت والمال ، ويعلم حسن الشرق هذا السلوك لعدم تعود أهل قريته على وجود فنان يخلص لفننه من قبل ، ولكن عندما تبلورت أنواته الفنية آمن به أهل قريته وأصبحوا من (زبائنه) يطلبونه ليزين جدرانهم بسل ولتصميم دورهم الجديدة التى يزينها بطراز فنى رائع ، وينفذها بمواد البنية ويستقونها بالقباب ويقول أنه يتبع فى ذلك خطوات المهندس الفنان المرحوم حسن فتحى ، ويعتبر الاتيلييه الذى بناه لنفسه فى قريته نموذجا لهذا الطراز الشعبى المستلهم من الأبنية فى جنوب الوادى .

وللفنان حسن أسلوبه المتميز فى اشباع رغبات أهل قريته وتنمية حسهم الفنى وذلك بالتعبير عن المواضيع المحببة لديهم فى تنفيذ لجدارياته ويقول ان أحب هذه المواضيع مفردات السيرة الهلالية ،

العادات والتقاليد الشعبية بأسلوب صوفي
ميتافيزيقي يتسم بالفطرية المفرطة .

ويرى الفنان حسن الشرق أن قيمته في فطريته
وربماطه ببيئته الشعبية فهو دائم التأكيد على ذلك
سواء في أعماله أو في كلامه فعندما تسأله عن ماهية
تعامله مع البيئة يقول « أتعامل مع بيئتي بمنطق
العاشق ولكن لا أنقلها نقلًا حرفيًا بل أحللها
وأنقدها » فهو يرى نفسه فنانا يعبر عن الواقعية ،
بمعنى أنه لا ينفصل عن بيئته ، ويعتبر نفسه أداة
هذا الواقع لتسجيل ما به من جمال ، وأيضًا لا عادة
تنظيم إضطرابه لتنظيم فنيا ، ومن رآه أن المدارس
الفنية الوافدة التي لم يستلغ الوجدان الشعبي
إستساغتها هي السبب الأول في تكوين الفجوة بين
المثلكي والفنون الجميلة .

وعن كيفية ميلاد اللوحة يقول « أبداً في اختيار
الفكرة التي قد تكون بنت لقراءة ما ، أو تعبيراً عن
أغنية أو مثل شعبي ، أو معاشية موقف يحرك
داخلى احساس الفنان ويفجر داخل الرغبة في
التعبير ، ثم أبداً في رسم اللوحة بحرية كاملة ودون
تخطيط سابق ، فعندما أرسم إنساناً أبداً برسم
رأسه ولا أعرف أين ولا كيف ستنتهي قدمه ! »

وحسن الشرق فنان اتسق مع بيئته ، فلم يقع في
الازدواجية التي قد تصيب البعض من الفنانين إذا
وخزمهم سهم من شهرة ، فهو لا يزال يرتدى الجلباب
البلدى ، ويعيش في قريته التي تكون نسجه الفنى
والإنسانى ويرفض الانتقال إلى المدينة بكل
ما تمثله لديه من ضياع للهوية والشخصية الفنية .

ومعرضه الذى أقيم بدار الأوبرا نشاهد فيه دلائل
فطريته وصدق توجهه ، فكل لوحة تنطق بأصالة
فنه ، فهو أبى شرعى للفن الشعبى لا مقلد
ولا مغامر ، وأول هذه الدلائل هو الموضوع الذى تدور
حوله لوحات المعرض نفسه ، فلوحاته تصور
مشاهد جزء من السيرة الهلالية يبدأ عند ما يبلغ
رزق والد الفارس « أبو زيد الهلالي » الثمانين من
عمره ، ولم يكن قد رزقه الله بالولد الذى سيحمل
إسمه وسيفه ، ومن خلال هاتك الصحراء يعرف أن

أرض الحجاز هي المكان الذى سيلقى فيه بالزوجة
!الصالحة « خضرة الشريفة » .

... وبعد ذلك يتزوج الأميرزق من خضرة الشريفة
التي تهيه فتاة وتتوقف عن الإنجاب لمدة ١١
عاما ، ثم تذهب إلى بحيرة الأمنيات حيث تهبط
الطيور من كل نوع ولون ، وتتمنى أن تلد طفلا مثل
الطائر الأسود الذى يهزم جميع الطيور وبالفعل تلد
طفلا أسودا ، الأمر الذى يجعل زوجها وقبيلتها
يتهمها بالخيانة فتطرد من القبيلة وتتوقف
مسيرتها أمام أرض « بوابة العلامات » حيث
يرعاها ملك فاضل وحيث يأمن ابنها « سلامة » أو
أبو زيد بالرعاية والعلم .

ويتعلم أبو زيد الفروسية حيث يتفوق على أقرانه
فيتحرسون به لغيرتهم منه ، وهنا تظهر أول
علامات فروسيته بالرغم من أنه مازال طفلا ،
وتتطور الأحداث إلى أن يصبح فارسا حقيقيا يقاتل
أبناء قبيلة بنى عقيل أعداء قبيلة بنى هلال ،
ويصبح دوره في لحظة أن ينقصر لنفسه ضد أفراد
قبيلته نفسها نون أن يدري .

... .. ويتصانف أن يقتل جميع من قام بدور في
اتهام وطرد أمه من أرض الهلالية ، ثم يلتقى أبو زيد
بوالده وأخته شحبه بعد فراق دام ١٤ عاما ،
ويعرف كل منهم حقيقة الآخر ، ويطالب أبو زيد برد
اعتبار أمه ويتنازل عن حقوقه هو ، ويطلب أن تفرش
الأرض بالحريز طوال الطريق إلى أرض أمه .
وبالفعل يتم لها هذا ويكون خير دليل على براءتها ،
وتلقب منذ هذه اللحظة بخضرة الشريفة .

بنهاية هذا الجزء يختم حسن الشرق لوحات
معرضه ، التي صورت في لوحة مشهدا من مشاهد
هذا الجزء في تتابع درامى رائع ، ولم ينس أن يبدأ
لوحاته بلوحة تمثل شاعر الرماية المصدر الأشهر
لرواية السيرة ، مع سيدتين متمثلتين عن يمين وعن
يسار الشاعر ، ويقصد بهذه المرأة الجدة التي تقع في
نفس مرتبة الشاعر في الحفاظ على هذه السيرة ، بل
قد تكون مرجعا لشاعر الرباب ، وفي خلفية هذه
اللوحة نجد قد سجل بالكتابة العبارة التقليدية

التي يبدأ بها الشاعر وروايته « قال الراوى يا سادة يا كرام - صلوا على النبي خير الأنام » ولم يغفل في الخلفية رسم الأسد حامل السيف الذى يرمز لأبى زيد ، وكذلك رسم الكفة وفى دخله عين كصاحولة لإضفاء الجو الشعبى على اللوحة .

وقد استخدم الفنان الشرق في تنفيذ لوحاته ألوان الجواش والأكرام وأصباغ مختلفة ، ونلاحظ فى أغلب لوحات معرضه افراطه فى استخدام اللون الأخضر خاصة فى الخلفيات ، ويبدو أن اللون الأخضر يمثل له كما يمثل لكل أبناء المجتمع الزراعى لون النماء والخصوبة أى لون الحياة نفسها. أما عن وجهة نظره الخاصة فإنه يعتبر نفسه امتدادا للفنان المصرى الفرعونى الذى استخدم اللون الأخضر الزيتونى بكثرة - كما لاحظ هو - ويقول : « لذلك يدخل اللون الأخضر فى معظم لوحاتى ، وعموما أستمد ألوانى من الطبيعة فهى ملائمة ، وأنا أحب اللون الذى أصبح به بنفسى حتى لو كان غير موظف علميا من وجهة النظر الأكاديمية » .

ويتميز أسلوبه فى تنفيذ لوحاته بالتقاء وقوة التعبير واحتوائه على قيم فنية وأبداعية، مما يجعل لوحاته تصل إلى قلب المتلقى مباشرة ، وبما لتماثل مفردات الموروث الشعبى فى وجدان الفنان والمتلقى ، ولكن قد يكون السبب الأساسى لتقائمه المألوفة التى تقول للمتلقى إن هذه اللوحات تصدر عن وجدان خالص وبدون إعداد مسبق ، ونفذت بطريقة التصبير الفورى عن الأفكار وبدون خلل فى إيقاع أو توازن فى خطوطها وألوانها ومضمونها ، ومن مظاهر تلقائيته وأسلوبه الشعبى عدم تقيده بنسب بين عناصر اللوحة وعدم مراعاة قواعد المنظور ، وإن كان قد نجح فى خلق أعماق مختلفة للوحة الواحدة باستخدام درجات الألوان والخط ويعترة الموتيغات الشعبية فى جسم اللوحة بتتسيق خاص .

من أبرز سمات الفنان حسن الشرق خوفه من الفراغ ؛ فنجده يتوسل بعدة حيل فنية لإزحام اللوحة ، ومن هذه الحيل استخدام موتيفات شعبية كالنكف والحبات والعصفور وحلزونات زخرفية ويملا

ما بين كل هذا بالتخطيط غير المنتظم متعدد الألوان فى صخب واضح ، بل نجده فى خلفيات بعض اللوحات يرسم حروفا شبيهة بالحروف الهيروغليفية ، ويرى الفنان الشرق هذا الإزحام الصاخب أنه نوع من محاكاة للواقع المزدهج بالبشر والضوضاء .

ومن العناصر التى نراها فى كل لوحاته تقريبا : الخط العروى ، والذى يستخدمه بطريقة جمالية ناجحة ، حتى أنفى لا أنكر - بعد المشاهدة - معنى الكلمات بطريقة تفصلها عن الموضوع الكلى للوحة. أما عن أسلوبه فى استعمال الخط نجده يعتمد الفصل بين الرسم وبين الخط ، إما بكتابة الأشعار - التى تروى أحداث اللوحة - داخل السيف الموتيطة الشعبية المعروفة أو داخل ما يشبه - البرديات أو الوثائق القديمة ، ويبرر افراطه فى استخدام الخط بحبه للوضوح والصراحة ويقول « لذلك أتعجل فهم لوحاتى فأكتب منطوق هذه اللوحات ، ولا يعتبر استخدام الخط عيبا إذا كان موظفا توظيفا جيدا فى اللوحة » .

ونلاحظ فى لوحاته أيضا تعمده إظهار أدق التفاصيل فنجده يمتنى بإظهار طراز الأزياء وزخرفة الاقمشة وثنيات الثياب ، والمرأة عنده محتشمة لا ترى تفاصيل جسدها ؛ دائما امرأة لوحاته ترتدى غطاء الرأس التقليدى ، حتى أنها تعتبر من رموزه المميزة التى إن رآها المتلقى تعرف على صاحب اللوحة بلا تردد .

هذا هو الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق الفلاح ابن القرية المصرية التى دفن فيها الشيخ القرطبى صاحب تفسير القرآن الأشهر ، قرية أنجيت فى الزمن الحصب السيدة هدى شعراوى ، وأبت أن تستسلم لبوار فائتت فنان يحب أن يوصف بأنه عقاد الفن التشكلى ، فالأديب والمفكر عباس العقاد هو المثل الأعلى لحسن الشرق لتشابه ظروفيهما فهما من جنوب الوادى وحظهما من التعليم الرسمى متقارب ، ولكن هل سيجد الفنان الشرق من يحتل به فى وطنه ويضعه فى دائرة الضوء ، ليرى العالم أن لهذا الشعب روح فنانة ذات شخصية متفردة تتصف بالعبرية والتجدة ؟ .. ربما



مكتبة الفنون التعبية



المعتقدات الدينية لدى الشعوب

المشرف على التحرير : جعفرى بارنذر
ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام
مراجعة: د. عبد الغفار مكاوى
تقديم: عصام عبد الله

ويتقرر ما يكون هذا العرض أو التقليل أميئاً وموضوعياً ، يقرر ما يكتب الكتاب من قيمة وأهمية . وتزخر المكتبة الاجتبية والعربية بالعديد من الدراسات الجادة التى تتناول المعتقدات الدينية والمثل والفحل والمناهب لدى شعوب العالم المختلفة لعل أشهرها فى عالمنا العربى والإسلامى ما كتبه « أبو الريحان البيهقى » فى القرن الخامس الهجرى عن « تحقيق ما للهد من مقولة » مقبولة فى العقل أو مزبولة « ، والذى قام على نشره المستشرق الألمانى « إيلوارد سخاو » عام ١٨٨٧ م .

كذلك كتاب « الشهريستانى » : « الليل والليل » الذى يورخ فيه لأحيان عصره يمنهج علمى دقيق ، ويكتب بموضوعية عن المذوس واليهود والنصارى والمسلمين والصائنية وغيره

إذا كان من الصعب تركيز أية عقيدة دينية أصيلة فى بضع صفحات مضغوطة ، فإن الأمر يصح أكثر صموداً فى حالة « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » ، التى يعرض لها الكتاب الذى بين أيدينا ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » بالكويت .

وتكمن الصعوبة أساساً فى كون العقائد الدينية ليست أنساقاً اينولوجية قصد بها التقييم العقلى وإنما هى ممارسة حية وتجربة روحية عميقة . وكما يقول البيونين : « إذا أردت أن تفهم « اليونية » فلا بد لك أن تمارسها ! » .

ورغم ذلك فإن ما يمكن عرضه أو نقله مطبوعاً ومكتفياً هو الوصف العام لوجهة نظره العقائد من الموقف الإنسانى ، والحاجات الروحية للإنسان ، التى ترى كل منها أنها أبلغت عناصرها الجوهرية .

الكواكب والأوثان والماء ، ومعتقدات الهندو لاسيما البراهمة .

أما الكتاب الذى نعرض له وهو : « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » فهو يثير أكثر من إشكالية ليس في مجال العرض أو النقل فحسب ، وإنما أيضاً حتمية ترجمته أساساً إلى العربية في سلسلة واسعة الإنتشار كسلسلة « عالم المعرفة » ، التى تزخر بالعديد من المستشارين الذين هم على درجة كبيرة من الكفاءة والدقة العلمية في اختياراتهم سواء للكتب المؤلفة أو المترجمة .

عنوان هذا الكتاب أصله الإنجليزى هو : World Religions From Ancient History to The Pre-sent وهو يعالج المعتقدات الدينية بين شعوب العالم من أقدم العصور إلى العصر الحاضر ، في سبعة عشر فصلاً ، وصدر في نيويورك في العام ١٩٧١ .

أما المشرف على تحريره فهو أستاذ علم الأديان المقارن في جامعة لندن ، رسم قسيساً في الكنيسة الإصلاحية ، وقضى فترة طويلة في أفريقيا ، كما طاف بكتير من بلدان الشرق الأوسط . دارساً للديانات المختلفة ، التى نشر عنها أكثر من عشرين كتاباً ترجم بعضها إلى سبع لغات منها : « الديانات التقليدية في أفريقيا » ، « المسيح في القرآن » ، « النفس التى لا تبلى » ، « الإنسان وألته » (ص - ٤٢٩) .

وفي كتابه موضوع المقال ، إختارت منه سلسلة عالم المعرفة فصولاً متنوعة بلغت عشرة فصول ، تبدأ بالحديث عن الدين في « بلاد ما بين النهرين » ، ديانة « مصر القديمة » . كما يعرض الفصلان الثالث والرابع لديانة « اليونان » و « الرومان » ، ويدور الفصل الخامس حول ديانة « إيران القديمة » ، وتتناول الفصول : السادس والسابع والثامن الديانات الكبرى في الهند وهى : « الهندوسية » و « مذهب السيخ » و « البوذية » ، ويعالج الفصلان التاسع والعاشر ديانة « الصين » و « اليابان » .

وبذلك يكون قد حذف المترجم سبعة فصول من الكتاب الأصلي - حتى يجيء حجمه متفقاً مع السلسلة ! - وهذه الفصول هى : الديانات البدائية ، الديانة القبلية في آسيا ، الديانة الأفريقية ، الديانة الأسترالية ، اليهودية والمسيحية والإسلام - لأن الكتب والشروح لهذه الديانات في متناول الجميع ! - (ص - ١٠) .

وإتماماً للفائدة أضاف المترجم إلى العربية معجماً بأهم المصطلحات الواردة في الكتاب مع شرح مكثف لكل مصطلح في نهاية الكتاب ، وهو أهم ما في الكتاب برأينا .

ورغم وجهة الاسباب التى ساقها المترجم في مقدمته لتبرير حذف ما يقرب من نصف حجم الكتاب ، فإن المقلب لصفحاته يستطيع أن يكتشف بسهولة الاسباب الحقيقية التى أدت إلى هذا الحذف ، والتى اضطر المترجم نفسه إلى التعقيب عليها في أكثر من هامش من هوامش هذا الكتاب !

فالفكرة الرئيسية التى يؤكدنا أنه لا توجد جماعة بشرية ، مهما كانت بدائية ، ليس لديها أفكار عن موجودات تعلو على الطبيعة يعتمد الإنسان في وجوده عليها . فإذا كانت الديانات البدائية تمثل المعتقدات البسيطة ، كما هى الحال عند قبائل الصيد وجامعى الطعام ، فإن الكتاب يعرض بطريقة « مدرسية » للحضارات المبكرة في الشرق الأدنى القديم حيث أصبح الدين أكثر تنظيماً ، ثم في الحضارات المصرية ، واليونانية ، والرومانية ، حيث تظهر الطقوس المعقدة ، وطبقة الكهنة ، ونظام الدفن . كما تظهر الأفكار الأخلاقية المختلفة . كذلك يعرض بإسهاب لديانات الهند ، محلاً أفكارها الأساسية ، متتبعاً لتطورها وانتشارها في آسيا ، على نحو ما حدث للبوذية في الصين واليابان ، وفي التبت والملايو وكوريا وسرى لانكا وغيرها ، حتى العصر الحاضر .

غير أن هذه الفكرة الرئيسية لا تنظم خارج نطاق الجغرافيا سواء بالنسبة لنشأة هذه المعتقدات أو إنتشارها ، فإيران القديمة مثلاً - حسب بارنرد -

» تتفلق داخل مثلث من الجبال الشاهقة التي يبلغ ارتفاعها ٥٥٠٠ م ، وهو ما جعلها أرض تقابلات عظيمة ، فهناك أدغال إستوائية بالقرب من بحر قزوين ، وهناك أيضاً مناخ البحر المتوسط في وديان الانهار في الجنوب الغربي . وقد أظهرت هذه الاختلافات ثقافات مختلفة ، كما أن الجبال جعلت الإتصال بينها صعباً . فعلى حين يخضع غرب إيران لتأثير بلاد ما بين النهرين ، واليونان وروما ، فإن شرقها يخضع لتأثير الهند بل ولتأثير الصين ، وكذا تقف إيران كجسر بين الشرق والغرب ، وهي حقيقة لم تؤثر في دينها فحسب بل جعلت من إيران أيضاً ملتقى روافد تاريخية عديدة . فعلى إيران ظهرت الزرادشتية والعديد من الحركات الدينية الأخرى كـ « الزرغانية » ، « الديانة » « المترية » ، « المانديون » « المانوية » وغيرها . (ص - ١١٥)

ورغم أهمية البعد الجغرافي في نشأة هذه المعتقدات ، فإن التأكيد على هذا البعد وحده ينبغي أن يؤخذ بحذر لأنه يجرد هذه المعتقدات من أى عناصر أو أفكار كونية أو عالمية ، كما إنه غير كافٍ في تفسير أسباب إنتقال أو إنتشار بعض هذه العقائد من الشرق إلى الغرب ، فضلاً عن خلطه بين المعتقدات البشرية والمعتقدات الإلهية ، ناهيك عن نزعه الإستشراقية (بالمعنى السلبي) التي تؤكد أن الشرق شرق وأن الغرب غرب « ! .

وقد أوقع هذا البعد الأحادي « باراندر » في مزلق عديدة دفعته إلى تلميق الكثير من الأحداث والتواريخ والوقائع لتبرير ما يرمى إليه ! فإيران قد قامت - من وجهه نظره - بحكم الجوار الجغرافي بدور هام بالنسبة للدين الإسلامي ، حيث ساعدته على الإنتقال من الجزيرة العربية ليكون ديانة عالمية ! « (ص - ١٣٢ ، ١٣٤ .

وهو الأمر الذي وقف أمامه المترجم وقفه طويلة مستأثلاً في الهامش عما يقصده المؤلف بهذه العبارة الغريبة .. مصححاً له بعض المعلومات العامة -

ولا أقول الحقائق التاريخية الثابتة - وهو أسناد في مقارنة الأديان !!

يقول المترجم : « المعروف تاريخياً أن الفتوحات الإسلامية بدأت في عهد الخليفة أبي بكر عندما بعث بأربعة جيوش إلى الشام عام ٦٣٣ م ، وبجيش آخر بقيادة خالد بن الوليد إلى العراق ، ولم ينته عام ٦٣٤ م حتى سيطر خالد على شاطيء القرات الغربي ثم اتجه إلى فلسطين ، وانتصر على البيزنطيين في سوقة أجنادين ٦٣٤ م ، ودخل دمشق ٦٣٥ م وقضى على أعدائه في معركة اليرموك ٦٣٦ م . واستمرت الفتوحات الإسلامية في عهد عمر بن الخطاب في الميدان الفارسي بقيادة سعد بن أبي وقاص ، وأحرز العرب نصراً باهراً في القادسية عام ٦٣٧ م ، وسار عمرو بن العاص من فتح فلسطين لفتح مصر عام ٦٣٩ م ، وأتت البلاد كلها للمسلمين بمقتضى معاهدة الإسكندرية عام ٦٤٢ م . واستولت الفتوحات في عهد معاوية فهاجم القسطنطينية وغزت جيوشه أفريقيا إلخ ، بون أن نجد أثراً لإيران ، كما يقول المؤلف ، في هذه الفتوحات ولا فيما بعد ذلك من إنتشار للإسلام . ! فضلاً عن ذلك كله فالإسلام بطبيعته دين عالمي شامل ، ولم ينتظر مساعدة إيران لينتقل إلى العالمية ! « (ص - ١٣٤) .

في حين نجد المؤلف ، في مواضع أخرى من الكتاب ، يتخلى فجأة عن هذا البعد في سياق حديثه عن بعض عقائد ومعتقدات الشرق القديم التي تؤمن بها إلى اليوم شعوب وجماعات مختلفة في الشرق والغرب على السواء ، معللاً ذلك بالتشابه بينها وبين العقيدة المسيحية ، والتي لا يربط بينها وبين الجغرافيا بالطبع . وعلى سبيل المثال وليس الحصر يقول عن العقيدة البوذية « في التحليل النهائي نجد أن الأفق البوذي ، شأنه شأن الأفق المسيحي ، ليس محدوداً بالعالم الزماني والمادي العابر الزائل ، فالسلام الذي أعلنه بوذا أو

لدى الشعوب ، ومن ثم أثرت ترجمته في سلسلة واسعة الإنتشار ٩ .

إن أهم ما في هذا الكتاب - كما سبق وذكرنا - هي هوامشه التي أجهد فيها المترجم نفسه سواء في المتن (موضحاً ومصححاً) أو في نهاية الكتاب ، وهو جهد يفوق جهد المؤلف (المجمع) نفسه ؛ إذ أن هذه الهوامش تعادل عدد صفحات الكتاب في الكم وتفوقه كيفاً ، وإن كان المترجم قد تأثر بالمؤلف في بعض هوامشه فراح يقارن ويؤكد التشابه بين بعض العقائد الدينية مستشهداً بالكتب المقدسة (راجع من : ١٢٦ و ١٢٧ و ٢١٨) وهو ما يخرج عن العرض ويدخل في باب المقارنة .

الداهما - Dhamma وكذلك « السنفا » هو سلام عالم أزل (ص - ٢٦٦) .

وقد يكون هذا الكلام مبرراً ومفهوماً في سياق كتاب يدور حول مقارنة الأديان والمعتقدات وليس عرضها ؛ ولكنه بهذه الطريقة الأمريكية الخاطفة في العرض قد يضر بالديانتين معاً ، ناهيك عن اللبس الذي يمكن أن يحدثه في عقول معتققيهما ، فضلاً عن أن أنق الأديان السماوية جميعاً ليس محدوداً بالعالم الزمني والمادى العابر الزائل .

هذه هي بعض الملاحظات وليس كلها ؛ التي تكفي برأينا لإثارة السؤال الآتي : هل هذا الكتاب هو أفضل ما ظهر في الغرب عن المعتقدات الدينية

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تُصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم

كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور

الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات

الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية •

الطفل العربى والأدب الشعبى

عرض وتحليل : صفوت كمال تأليف : عبد التواب يوسف

حينما يكتب الإنسان عن عمل من أعمال الصديق العزيز عبد التواب يوسف يجد نفسه حائراً بين الكتابة عن عبد التواب يوسف نفسه أم عن العمل الذى أنجزه ونشره .. فكل ما يكتبه عبد التواب ، وبخاصة عن الطفل .. عربياً كان هذا الطفل أم غير عربى - لا يجد المرء فيه غير أب حنون وواع كل الوعى بمسئوليته التربوية والتثقيفية بل والادراكية نحو الطفل .

وعلمه بالجهود المبذولة ، فى مختلف دول العالم المتقدم ، للأطفال .. وما يجب أن يقدم . ويتميز عبد التواب يوسف بعلاقاته المتميزة بعدد غير قليل من الباحثين والادباء المهتمين بالطفولة وأدب الأطفال فى العديد من الدول العربية وغير العربية ، علاوة على صداقته الحميمة لعند كبير من الباحثين والادباء المصريين . كما أن زياراته وصداقاته وقراءاته الموسوعية أعطته منظوراً تكاملياً لما يجب أن يعمل ويقدم للطفل العربى فى مصر وغير مصر .. وهو فى سعيه الدؤوب - دون كلل أو ملل أو غر - يدرك بوجوده الواعى لمسئولية الإنسان فى الحياة - أن الطفولة السوية هى المستقبل النامى لأى أمة من الأمم ، ولأى مجتمع من المجتمعات .

وعبد التواب يوسف برشاقة أسلوبه وبقة عباراته الابدائية وسلاسة لفته الفنية يعتبر من خيرة الادباء .

وعبد التواب يوسف واحد من هؤلاء المفكرين الواعين لواجبهم الوطنى والقومى فى تنشئة جيل يدرك قيم الحياة السوية ، ويسعى إلى تحقيق ما ينبغي أن يكون ، لا ما يجب أن يكون فحسب .. ودراسات عبد التواب يوسف تصدر عن وجدانه قبل فكره .. وجدانه الشاعرى وابتسامته الطيبة . فوعيه بالأشياء هو وعى شمولى يدرك شمولية الحياة ، ثم يمتلئ جزئياتها .. ويدرك بانبثاق إدراكية مختلف جوانب الموضوع الذى يتأمله أو يدرسه .

ومن بين ابتسامته التى لا تفارق شفتيه تنطلق الكلمات فى عنوية ويسر ، لا حينما يتحدث للأطفال ، ولكن أيضاً حينما يتحدث للكبار عن الأطفال .. وهو من أكثر من اهتموا بثقافة الطفل إدراكاً ، لما يجب أن يقدم للطفل العربى بهامة ، والطفل المصرى بخاصة ، وذلك من خلال ثقافته العالمية ، ومعارفه الإنسانية الدولية ،

كما أن دقته العلمية في تناول موضوعات بحثه جعلته من خيرة المدارس لمشكلة الطفولة، تنشئة ووعاية، سواء أكان ذلك في مجال التنشئة الثقافية أو الاجتماعية، أم في مجال الرعاية الفكرية والنضج الوجداني السوي.

ويأتي كتابه الأخير «الطفل العربي والأدب الشعبي» الذي صدر في الربع الأخير من العام الماضي عن الدار المصرية اللبنانية ليضيف إلى دراساته، وكذلك إلى الدراسات العربية التي تناولت الطفولة والأدب الشعبي، إضافة جديدة رائدة، سواء أكان ذلك عن الأدب الشعبي في عصر التليفزيون والفضاء، وهو موضوع أظن أنه لم يتناوله أحد من قبل متما تناوله عبد التواب يوسف بثقافته المتعددة، وخبرته الإذاعية الطويلة.

ويكفي أن أذكر جملة واحدة من سياق ما أورده عبد التواب يوسف في ص ٩ من كتابه لتُذكر مجال رؤيته لذلك. يقول عبد التواب يوسف في بداية حديثه: «الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر.. ومذ أن ساد عصر «المثل» و«خيال الإنسان يبحث عن مطلق، وعن إطار يعمل داخله»..

إلى أن يختتم حديثه الشائق والمتنوع بعبارة قيل الفقرة الأخيرة والهامة فيقول: «هذه العوالم — أي عوالم الحكايات الشعبية بخاصة وعالم الآداب الشعبية بعامة — هذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء، ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة، إنها ليست أسطورية فحسب بل هي الأسطورية ذاتها: أسطورية الحرية والفكر».

وفي تفسيرات جديدة للحكايات الشعبية والخرافية يهتج نهج المدرسة التاريخية واللفظية في تفسير الأسطورة فلأنها في الأصل حكاية واقعية، فيقول عبد التواب يوسف ص ١٣: «والحقيقة فيما أرى أن الحكاية الشعبية — والأسطورة — تستحوذ على ملتقيها، ونحن الكبار ندرك تماماً أنها ليست وهماً أو أكاذيباً، والأطفال يدركون أكثر من ذلك، ويمضون أبعد، إذ هم على يقين من أنها غلطة إرتكبتها واحد من الكبار. أن الأسطورة — أو الحكاية — قصة حقيقية رمزية، تقول أشياء كثيرة

بطريق غير مباشر.. اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء أو لا نجسر على قولها من جانب كما يحدث في الأحلام، في اليقظة أو المنام، ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقياً ولا هو واقعي، لكنه يجب أن يكون كذلك.. نحن نتوق إلى حدوده ونتطلع إلى ذلك.. ولعلنا في ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشعبية والأساطير».

هذا التحديد الدقيق لمصطلح الأسطورة باتجاهاته العلمية المتدوعة مع ربطه بمصطلح الحكاية الشعبية هو تحديد دقيق بتبسيط أنبي أثنى، وبعبارة واضحة المعالم.. كما أن ما أورده بعد ذلك من عناصر الحكايات الشعبية، بدلالاتها الرمزية وأصولها الخيالية الأسطورية، إنما يدل على معرفة واسعة بما تحمله الحكايات الشعبية العالمية من أصول أسطورية، أو ما تحمله الأساطير من تجريد لواقع الإنسان والحياة.

وحينما يتحدث عبد التواب يوسف في الفصل الثاني عن الرأي الآخر الذي يرى أن الحكايات الشعبية لا جدوى منها بالنسبة للأطفال، وهل الأطفال يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم.. يعرض ذلك بحفاوة منتقلاً في عرض الآراء المختلفة، باتساق أفق معرفي، وحوار عقلاني، وضرب أمثلة من الجهود المبذولة.. ويختتم حديثه في نهاية هذا الفصل بقوله: «الآراء تختلف وتتباين، ولا بد أن نستمع رأيها». وفي الفصل الثالث يتعرض عبد التواب يوسف إلى السير الشعبية وأدب الأطفال، ويبدأ موضوع حديثه بالسؤال التالي: «ماذا قدمنا من «السير» للأطفال العرب؟! وفي الواقع إننا مثله لن نستطيع أن نجيب إجابة وافية، رغم الجهود المتعددة التي بذلت في ذلك، ولكنها للأسف غير وافية ولا شك أن جهود فاروق خورشيد تكف علامة متميزة في هذا المجال مع غيره من الكتاب العرب.

فمشكلة تبسيط السير الشعبية للأطفال هو أمر بالغ الصعوبة، أن تلخيصها للكبار ليس سهلاً (ص ٣٧) والأمم يزدهر صعوبة مع الأطفال.

وفي تصور عبد التواب يوسف «أن الحل الأمثل يكون في اختيار لوحات أو أحداث تقدم بشكل منفصل، إذ لا حاجة بنا إلى تقديم السيرة كاملة للأطفال...»

ومخادع وغاز استيطاني ، رغم كل الصور التي حاول رواة السير العازقين على الزباب إسقاطها عليه . ولذلك سجل الفنان الشعبي شخصية الزناتي خليفة في صورة مثالية للبطولة أجمل وأقوى من شخصية أبو زيد . ولم يتح الفرصة ليتصور أبو زيد على الزناتي خليفة ؛ بل جعل « أبو زيد وكالك ما غزيت » وتركه في النهاية ذليلاً .. و « كالك يا أبو زيد لا رحت ولا جيت » .. أقول قولي هذا لما لمست من تعاطف شديد من عبد التواب يوسف مع شخصية أبي زيد .. أما الفصل الرابع الذي أورده المؤلف تحت عنوان « قراءة جديدة لآلف ليلة وليلة في ضوء نظريات علم النفس الحديثة » فاطن أنه موضوع لا يمكن إيجازه بهذه الصورة من خلال ثمانى صفحات من القطع المتوسط (ص ٥١ — ٥٩) ، وبخاصة أن حكايات السندباد البري والبحرى لا يعتبران من حكايات ألف ليلة وليلة ، في كثير من الدراسات المدققة . مثلها في ذلك مثل حكايات على بابا والأربعين حرامى . وأرجو أن يتحلى لنا — مستقبلاً — المؤلف الاطلاع على دراسة موسعة بنفس عنوان هذا الفصل الرابع الموجز من كتابه الذى يثير لحسن الحظ الكثير من التساؤلات أمام الباحثين والدارسين والأدباء والمهتمين بثقافة الطفل العربى ، بتاصيلها في إبداعات محدثة ، تحفظ للتقديم أسالته وتغطي للحديث بهاءاً متواصلًا مع ما كان ، وبرؤية مستقبلية إلى ما يمكن أن يكون .

ولا شك أن مجهود عبد التواب يوسف في عرضه لحكاية الصيد والعفريت بين ألف ليلة ، والأخوين جريم هو مجهود يدل على شعولية رؤيته للحكايات الشعبية العالمية بما فيها من حكايات عربية وهندية .. وهنود — أوروبية ، وجبرمانية إلى غير ذلك من حكايات متعددة الأصول أو ذات أصل واحد ، ولكن تعددت أشكالها وتتنوع صيغها بالتشابه من مكان إلى مكان ، ومن لغة إلى لغة أخرى .

« والحق — كما يقول المؤلف — أن قصة الصيد والعفريت تحوى بداخلها مضموناً أكثر ثراءً وغنى ، وتخفى بين سطورها قيماً أفضل من كل الحكايات المشابهة » (ص ٦٥) . كما أن ما أورده المؤلف في الفصل السادس من كتابه بعنوان كامل كيلانى وإلف

وحيتما يتناول عبد التواب يوسف موضوع علم النفس والسير والحكايات الشعبية ، نجده يقف حائراً حيناً ، متسائلاً أحياناً .. « فمن يستطيع أن يقول لى من أنا ؟ » سؤال عسير ، والإجابة عليه شيء غير يسير .. وعلى أية حال فإننا نتفق مع عبد التواب يوسف اتفاقاً كاملاً بأن لهذه السير « ص ٣٩ » تأثيراً إيجابياً على ثقافة الأبناء ، وعلى شخصياتهم ونموهم . ونتطلع إلى أن يقتنع المربون والآباء بذلك ، وأن يدركوا أن السير وسيلة لتربية الأبناء وإلها ، جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع » وحول بدء السير والحكايات الشعبية يتطرق إلى ذلك في إيجاز ، وبخاصة أن دراسة بدء السيرة أو الحكاية الشعبية يحتاج إلى تحليل دقيق وفز أنق لكل عنصر من العناصر المشاركة في بدء سيرة ما أو حكاية شعبية . ولن نتوقف مع الكاتب في هذه الجزئية لكى نتفعل ، وبسرعة أيضاً — مع واقع إيقاعه — فى عرض موضوعات كتابه ، لنسال معه : لماذا نُقَم السيرة الشعبية للأطفال ؟ . وهو سؤال له إجابات متعددة سواء أكانت الإجابة تنطلق من مفهوم قومى أو ترتكز على دلالات تاريخية .. ومن هنا كان لمبد التواب يوسف أن يترك إجابة السؤال دون تحديد حتمى أو تعريف جزئى ، ليحاول بعد ذلك أن يقول أن أبطال السير هم أبطال كل العصور .. لما يتميزون من تجريد إنسانى يتمثل في مجموعة القيم التى تحدد السلوك اللبيل للطفل . والسؤال قد تكمن إجابته في سؤال آخر : كيف يتقبل الأطفال هؤلاء الأبطال .

ونظرة فاحصة لشخصية بطل السيرة ستجعلنا ندرك كم هى « رائحة » و « مؤثرة » . ويرى أساتذة علم النفس أن الأطفال في حاجة شديدة إليها ، نظراً لتشبع الأطفال بعنصر الخيال ، وقدرتهم على التجسيد ، خاصة إذا صيغت هذه الأعمال في قالب درامى — تمثيلية ومسرحيات — ينتصر فيها البطل على المتسلطين والأشرار ، ومن خلال ذلك بنفس الأطفال عن رغباتهم الكامنة وأحلامهم وهم يلتقون بنماذج مثيرة ، وشخصيات فذة ، وأبطال مرموقين . « ص ٤٦ » ، وفي الواقع أننى لا أتفق مع الأستاذ عبد التواب يوسف في هذه النظرة الثقافوية الرومانسية ، فليس كل أبطال السير هكذا .. وبخاصة أبو زيد الهلالي فهو كاتب

بقوله : « إن النمو العقلي غير كاف إذا لم يصاحبه النمو الوجداني ، وكلاهما يحتاج منا إلى جهود حقيقية تبذل في سحاء لبناء أبنائنا » .

وفي الواقع أن هذا أمر هام ، فكم من الكبار نصادفهم في حياتنا ونلاحظ نموهم الفكري الرائع .. ولكن للأسف نجد نموهم الوجداني يعوق هذا النمو الفكري الرائع عن إثبات وجوده في الحياة العملية . فهل لنا أن نلتفت إلى أهمية النمو الوجداني في تحقيق النجاح في الحياة مواكبا للنمو الفكري للإنسان !! وكما في حياتنا من خلل بسبب عدم النضج الوجداني ١ . ثم ينقلنا عبد التواب يوسف في سلسة وهود ، بماتلان يسلكه وأسلوب حوار الثقافى العام ، إلى الفصل التاسع ، حيث يتناول مسرح الأطفال والتراث ، باعتبار أن « مسرح الأطفال — أيا كان نوعه وشكله — مجموع فنون « كما تناول في عرضه ، البغيز المسرحية التي عثر عليها في التراث المصرى والسومرى ، والتراث العربى ، وكيف أصبحت الجذور المسرحية العربية تراثاً . فقد أصبح خيال الطل ، وصندوق الدنيا ، والأراجوز — أو ما يسمونه بفنون المخيلة — من التراث ، لقد كان الناس يشهدونها في الشارع أو أماكن خاصة بها .. « ص ١١٩ » . وفي حديثه عن التراث الإسلامى في مسرح الأطفال يرى المؤلف أن د. محمد محمود رضوان هو رائد مسرح الطفل الإسلامى ، حين كتب في أوائل الاربعينيات مجموعة من المسرحيات الإسلامية ، وعلى منواله نسج غيره .

كما أصبح التراث الشعبى مصدراً لمسرحيات الأطفال ، وأضحت مسارح الأطفال متنوعة ومتعددة ، في بلدان العالم المتقدم ، وافتحت على ابتكارات وإبداعات جديدة كل يوم . كما حظيت مسارح الأطفال باهتمام كبير من كثير من الدارسين العرب . وما من ندوة أو حلقة دراسية ، أو مؤتمر لثقافة الطفل العربى ، إلا كان موضوع المسرح من الموضوعات المطروحة للبحث والمناقشة .. (ص ١٢٥) . كما طرح عدة أسئلة كل سؤال منها يحتاج إلى دراسة إضافية ، مثل كم مسرحية يشاهدها طفلنا على المسرح خلال كل مرحلة طفولته ١٩ ؟

ليلة وليلة — هو تحية صادقة تحيى فيها عبد التواب يوسف لتحيته لهذا الزائد من رواد أدب الطفل العربى .. « ولكن ماذا بعد كامل كيلانى !! » .

أما ما أورده المؤلف بعد ذلك في الفصل السابع عن : الأطفال وقصص الحيوان في الأدب عامة وفي ألف ليلة وليلة خاصة .

وعن الطفل وعلاقته الوطيدة بالحيوان .. أظن أن مثل هذا الموضوع في حاجة إلى دراسة أوفى . وفي ظنى أن ما احتواه هذا الفصل (٨٧ — ٩٨) هو مشروع دراسة .. وهو ما تميز به هذا الكتاب بأنه قدم للدارسين والمهتمين بأدب الأطفال مجالاً رحباً من الموضوعات الحية والخصبة ، التى يجب وضع دراسات موسعة عنها ، والالتفات إلى ما يحمله الأدب الشعبى من مقولات ومكونات اجتماعية ، وقيم أخلاقية يمكن أن تكون مصدر إلهام لإبداعات حديثة ، ومسرحاً لاستلهامات متنوعة عن أحداث وخيالات وتصورات تجمع بين الواقع والخيال في بناء فنى رائع الشكل متعدد العناصر . وهو ما حاول المؤلف في الفصل الثامن ، وأيضاً برويته الموسوعية ، أن يطرحه . ويستهل هذا الباب برواية ما خطر على باله في يوم من الأيام فيقول « ص ١٠١ » ، « خطرت ببالي ذات يوم فكرة إبتهجت لها كثيراً .. أن أقدم للأطفال كتاباً أو برنامجاً إذاعياً من قسمين . الأول : أروى فيه حكاية بساط الريح ، وفى القسم الثانى من الكتاب أو البرنامج أقدم القصة العلمية للطائر .. ويكون هذا استهلالاً لسلسلة على نفس المنهج .. وحملت الفكرة فرحاً بها إلى د. سهير القلماوى ، فإذا بها تقول :

— لماذا تريد أن تغلق في وجهه الأطفال باب الخيال ، دعهم في خيالاتهم ، وأحلامهم يستمتعون ببساط الريح » .

هذه النصيحة الحكيمة من الأستاذة العظيمة د. سهير القلماوى أظن أنها هى التى وجهت عبد التواب يوسف وجهته الرشيدة ، في كثير من أعماله الأدبية والثقافية للطفل .. وأظن بل وأعتقد أن خبرة عبد التواب يوسف الطويلة والعريقة في مجال أدب الطفل ، هى التى جعلته يختتم هذا الفصل « ص ١١١ » .

ما جدوى كل ذلك ونحن بلا مسارح حقيقية للأطفال ١٩ .

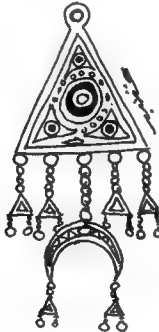
والمفكرين ، مختتماً كتابه هذا بقوله ص « ١٤٦ »
ويعد .. فإن قضية التراث ، والتعامل مع كتابته للأطفال
لا يمكن أن تستوعبه هذه الدراسة المتواضعة ، التي
أراها نظرة أولية لموضوع يحتاج إلى الدراسة الدائبة ،
ولابد من محاولات التجريب المستمرة ، صياغة للتراث ،
 وإعادة نظراً فيما بين أيدينا منه حين نوصغه للأطفال .
ولابد لنا من تفجير واستلهامه بل مواجهته ، فذلك هو
السبيل الحقيقي للوصول إلى ثمرة » .

ثم أضاف إلى ذلك كله بعض مصادر بحثه ، وكم كنت
أرجو أن يضيف أيضاً مصادر بحثه غير العربية ..
وأهملس — على طريقة عبد التواب يوسف — هل في
الإمكان إصدار بيبليوجرافيا عربية عن « أدب الطفل
العربي » .

أظن أن عبد التواب يوسف قادر على ذلك
بمعرفته الموسوعية والشمولية عن ذلك ..

وختاماً ، فإن هذه الصفحات ما هي إلا تحية أرحبها
للأستاذ عبد التواب يوسف على جهوده المديدة في
مجال ثقافة وأدب الطفل العربي .. إنها تحية مودة
وتقدير عميق .

وفي ختام هذا الفصل التاسع بئر من جديد السؤال
الهام عن أساليب وطرق توظيف التراث في الكتابة لمسرح
الطفل .. ويقول عبد التواب يوسف « أن التراث
كنز ، لذا أن نأخذ عنه ، شريطة أن يكون ذلك بقدر ،
ويحذر ، وبدراسة متأنية حتى لا نفسده على أطفالنا
» ص ١٢٧ « وأضيف إلى قوله هذا أنه ليس كل ما في
التراث يتوافق مع الفكر المعاصر ، أو مع الرؤية
المستقبلية للحياة الإنسانية للطفل في أمتنا العربية أو
في العالم ، والقول المأثور المخلوق عن تراثنا يصق في
هذه المقولة العربية « علموا أولادكم ما في زمانهم لا ما
في زمانكم ، فقد خلقوا لزمانٍ غير زمانكم » . وفي فصل
الختام وهو الفصل العاشر من هذا الكتاب الهام بكل
إيجابياته أو بعض قصوره حاول عبد التواب يوسف في
هذه الفصول المتناثرة المتجمعة أن يلم الشتات حول
هذه القضية البالغة الأهمية والتي لم نعطها كما يقول
ص « ١٢٢ » حقها من الدراسة والبحث وأعنى بها
« قضية الطفل العربي والأدب الشعبي » . وهو
قول حق ومقولة صدق من مفكر وأديب عايش
ويعايش قضية الطفل العربي فكراً ووجداناً ..
كما أرفق مقولته هذه بأراء عدد من الأساتذة الأبناء



Then Gebril takes us to Hassan Abdel Rahman El- Sharq's exhibition which was held in the Opera House from March 26 to April 3, 1993. El- Sharq is an Egyptian painter who seeks, though his spontaneous style, inspirations in folkloric epics. Here he got his inspiration from the *Epic of Abuzaid el- Helaly*. He chose for his exhibition the name "Abu Zaid El-Helaly in the Opera House", which was consistent with its theme. The review goes beyond the present exhibition to introduce a very lively portrait of the artist: his work, activities and exhibitions other than the Opera's.

The book review sections in this issue presents two reviews. There is first a review by Dr. Esam Abdallah of the recent Arabic Translation of *Poeple's Religious Beliefs* by Dr Iman and revised by Dr Abdel Ghaffar Mekkawy. The Arabic Translation appeared in Al- Marifa Series, Kuwait, 1993.

The second review is about Tawab Yousef's *The Arab Child and Folklore*, published by El-Dar Al-Massriah Al-Lobnanyah in 1992. This book, according to the reviewer safwat Kamel. is indeed an important contribution to the Arabic studies in the field.



The general nature of this art and its bearings on fine academic arts can be assumed from the diversity of its forms: wall paintings, textiles, tentwork, etc. In the past, folk arts were considered by academics as inferior. Yet those same arts have their own distinctive place and presence in the whole domain of art. Moreover, they came to be considered as a Source of inspirations for academic arts.

Building on the conclusions deduced by the study, Prof. Salma undertook an analysis of certain works, which she considered to emphasize the trend of the study and reveal implicit aesthetics in the Egyptians folk creations.

Following this, comes a literary study by Abdel Tawob Yousef on *African Folktales as a Source for Universal Children's Folk Stories*, in which he sought to establish the importance of those African tales, even though long neglected by the Africans themselves. The author explains how they found their way to Europe along with other treasures seized from Africa by western colonial powers more than a quarter of million stories were reportedly compiled and retold to enrich the art of storytelling in the Western World.

The study presents new texts of African tales translated into Arabic to add to the repertoire which was in the past translated by many a writer who were interested in that field, particularly Kamel El Kelany.

The study indicated the Africans explanations of the origins of the art of

storytelling or how stories "came down from Heaven".

In the new section *An Interview With*, Samar Ebrahim seeks to explore the relation between theatre and folkloric epics through interviewing a large number of authors, critics, directors, actors concerned with this issue.

In fact, there is a mutual area between folklore and literature and formal or private arts. It is a very rich area, either to hunt for folkloric traditions to be formulated into special literary or artistic works, or to seek inspiration in form or content for such works.

The Tour of Al-Fonun Al-Shabiah in this issue was made by Nadyah Abdel Hady Al-Sinousy and Mohammad Osman Gebriel. The former reviews a symposium held in Al-Balon Theatre on Wednesday evening April 28, 1993 on the 30th anniversary of the National Folkloric Dance Troup, as a part of a long program of cultural symposia planned by the Sector of Folklore and Musical Arts, with a view to extend more cultural services to the broader public along with its artistic activities. The symposium focused on folk dancing on the map of Egypt. It was run by Mr. Safwat Kamel, a lecturer on folklore at the High Institute of Folklore. He explained the various patterns and types of folkloric dances in Egypt as well as how and when they were traditionally performed. He also underlined the role of the National Troups in maintaining the Egyptians folkloric traditions in that field.

ment of the sector, which has taken into consideration the present circumstances. He referred as well to the Sectors plan of activities to be carried out by its various troupes in and outside Egypt.

It comes next a study by Dr. Ebrahim Sha'lan on "*Colloquial Phenomena of Folk Proverbs: A linguistic study*," which focuses on different collections of Egyptians proverbs, ie, Ahmed Timor's, Faiqua Hosein's, and the author's. While seeking to identify colloquial phenomena through those collections, the author analyzed texts without too much interpretation so as to establish the etymology of colloquial words, in search for congruities and similarities between classical and colloquial Arabic. He finally comes to the conclusion that the spoken form of Arabic (colloquial) has developed from the written form (classical) as the colloquial tongue tried to tune the classical strict linguistic constraints to its vocal and lingual faculties and living conditions. As a result, this attunement led to slight, but noticeable, differences between the two forms.

The study is introduced by a review of certain views and attitudes in this field so as to clarify the trend of this study, and show that the issue goes back to the earliest stages of linguistic studies. In fact, it developed from the earliest etymological studies which were extensively carried out in order to distinguish pure Arabic words from crossbred and foreign ones.

Within the interest shown by the journal in the unpublished folkloric texts, it produces in the section "Folkloric Texts" a new narrative melodic work "*Gad el- Moulu's Sons*" Which was recorded and annotated by Abdel Aziz Refat.

Then comes Dr. Hany Ibrahim Gabr's "*Creation and the influential Factors Acting upon Creative Innovations of Folk Artists*," Which explores the aesthetic sources of creativity in folk arts.

The study is based on the principle that the process of formation in folk arts should not be always considered in terms of plural views and absolute definitions, but it should be rather considered in the light of the fact that some works of art reflect personal individual visions of the artists. It is those visions that prompt distinctive artistic creation and unique achievements. This means that the artist passed from the stage of unsophisticated plastic stereotypes into deeper and more elaborate forms.

In pursuing this approach, the study underlines the different attitudes of both traditional unsophisticated expression and innovative artistic expression towards the question of aesthetic values. These values have different meanings for them in terms of form and content.

Next, prof. Salma Abdel Aziz explores the "*Nature of Folk painting Aesthetics and its influence on Arts*". Underlying this study there is the fact that folk art emphasizes society's creative faculties.

ideals as well as his literary and artistic product.

The present study seeks to explain differences and similarities between history and mythology since the early beginnings of this science until today. The Study, as it is, is a serious contribution to the development of historical methodology, particularly in the field of socio-historical studies. The writer, who is a pioneer in this field in the Arab world, sought to direct the attention of researchers in the area of folkloric studies to take heed of the historical background of the artistic types to be monitored and studied.

* * *

As for Faruq Khorshid's "*Folkloric Literature and the Age of Universal Communication*", it is based on a certain point raised at the symposium which was held by the Egyptian Society of Communication for Development, and attended by the National UNESCO Section, with a view to formulate an Egyptian Program to realize the goals of the World Decade of Cultural Development.

The issue in Question is emphasizing the individual cultural identities of world's peoples. The diffusion of sophisticated and modern means of communication has unceasingly catalyzed the fusion, and even the elimination of such identities to be replaced by a range of cultural, behavioural and creative values irrelevant to the culture and values of, or even the social progress of the developing

societies.

Taking the Egyptian society as a typical model, Faruq Khorshid uncovers several factors which have deterred the documentation of its cultural heritage, let alone distorting and misrepresenting it more too often in modern times. Having explained how the folkloric creative artist grapples with those factors which he is fully aware of, and what goals he aspires to attain, the writer seeks to underline the fact that it is the folkloric literature not else, that represents the nation's conscience, maintains its unity and integrity, and brings to it constantly renewed hopes. This literature, however, has suffered, under the impact of means of communication, much an alarmingly violent concussion that it would undermine its entity and put it in the danger of being lost forever. Being the safeguard of people's originality and identity against deliberate liquidation and elimination, it is imperative to pay more attention to it and recognize its worth and value.

On the 30th anniversary of the National Folkloric Dance Troup, Abdel El- Ghaffar Odah, who is responsibilities for the Sector of Folklore and Musical Arts tackles in this article is based on the fact that the sector bears heavy responsibilities for providing the broad public in and outside Egypt with all sorts of cultural and artistic services. Thus, it needs more attentions and development.

In this respect, the writer reviews the plan of administrative and artistic develop-

This Issue

This issue Comes out in Concurrence with the Conferment of the State Award of Merit for Art to Abdel Salam Sherif, the great pioneer artist, in recognition of his superbly exquisite and diverse work, including paintings, magazine and book layout, etc... Al- Funun Al Shaabia had previously dedicated a special file to this distinctive artistic product on his 80th anniversary.

As we Congratulate him on winning such a prestigious reward, Al- Funun Al-Shabia's family express their deepest appreciation for his valuable and creative contributions to this periodical ever since its first appearance in January 1965.

This issue opens with Safwat Camal's "*Artistic Aspects of Folkloric Songs and Mawwals*", which presents specimens of songs, which he has Collected and recorded over 30 years, so as to illustrate the patterns of Egyptian folk songs. He Concluded his study with a narrative mawwal, "Salmah and Soliman", a good example of this art in Egypt, that implies a range of values held dear to and boasted of by every Arab.

* * *

Next comes prof. qasem Abdu Qasem's "*Between History and Folklore*", which discusses the relation between history, as a science, and the folkloric traditions, and illustrates the dimensions of such a relationship. Although history was born from the womb of mythology, and developed along with it, historians, up until recently, disdained to use folklore as a source of historical knowledge. With the staggering progress in the field of historical studies in the late decades of the present century, researches have focused on all types of inherited traditions in an attempt to understand man within the context of his social life and culture, which reflect his customs, practices, behaviour, values and

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١,٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ١٥٠٠ ليرة ، الأردن ٧٥٠ فلسا ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٠ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١,٦٠٠ دينار ، الدوحة ٨ ريال ، الامارات ٨ درهم ، غزة القدس ١٢٥ سنت ، سلطنة عمان ريال واحد .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، بمصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩,٤ دولار للولايات المتحدة ، ٨,٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كوينش النيل • رملة بولاق .
(٥) القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .



A Quarterly Magazine, 40 - 41
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo
July - Oct 93



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yousfi, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed All-Moril

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Kholy

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الاصدار

١٩٩٣/١٢٨٣

1000
1000



العدد ٤٢ | المجلد ١٩٩٤



عدد ٤٢

سبتمبر ١٩٩٤

القيمة ٢٠٠ قرش

ISSN 1010-0185



أسستها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة:

١. د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

١. د. أحمد على مرسي

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

مدير التحرير:

١. صفوت كمال

مجلس التحرير:

١. د. حسن الشامي

١. د. سمحة الخولي

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. ماجدة صالح

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمد مجوب

١. د. محمود هني

١. د. نبيلة ابراهيم



العدد : ٤٢ يناير - مارس ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :

محمد الخطب

● الصور الفوتوغرافية :

- د. طلعت عبد العزيز أبو العزم
- د. محمد علي المكاوي
- محمد فتحى السنوسى
- نادية السنوسى
- د. هانى إبراهيم جابر

● صوريّات الغلاف :

من الرسوم الجدارية الشعبية
في منسبة الحج

الإخراج الفنى والتنفيذ

صبرو عبده الواحده

الموضوع

- ٥ هذا العدد
- ٩ الميثاقولتطور والنقد الأدبى الشطامى
تأليف : آلان دىشس
ترجمة : حل عطشى
- ١٦ المفاهيم الثقافية التاريخية وبورها في ناسوه
الرمز التشكيل الشعبى
د. هانى إبراهيم جابر
- ١٤ المعتقدات والخرافات الشعبية — ميدان علم
في الدراسات الفولكلورية طلال إسماعيل
تأليف : ويلاند د. هاند
ترجمة : أحمد صلحه
- ٥٢ الانشاد الدينى عند الخنشد الشعبى —
مصنار الرواية والفنون الأداء
محمد عمران
- ٦٦ القصص الفنى مع التراث
د. فبلة إبراهيم
- ٦٩ افراح الشخان في اليمن — دراسة في
الادب الشعبى اليمنى
د. طلعت عبد العزيز أبو العزم
- ٨٣ الشعبى الحركى الشعبى وملائكه بالفنون
الشعبية الأخرى
د. فاروق أحمد مصطفى
- ٨٧ الشايل محمد
مد العزيز رفعت
- ٩٨ صفحات من كتاب الشرق القديم —
جنگامش وهلم الخلود
معدى أبو كيلة
- ١٠٥ من لولتطور المواحات — بالقفس
وايس بالأز بلين تكون علفوراء
عبد الوهاب عطشى
- ١١٠ المقرونة آلة موسيقية شعبية بدوية
مصرية عربية
محمد فتحى السنوسى
- مجلة الفنون الشعبية :
— صناعة الألفاص في الزيف المصرى
- ١١٣ تطليق مصر
د. على محمد الكاوى
- ١١٨ الفرقة القومية للموسيقى الشعبية
نادية السنوسى
- مكتبة الفنون الشعبية :
١٢٣ الشطامية والكافية
تأليف : والتر ج. أرنج
ترجمة : د. حسن البنا عز الدين
هرش : حسن سرور
- ١٢٤ This Issue

وداعاً.....

سليمان جميل

وهذا العدد مائل للطبع ، رحل عن عالمنا فجأة الفنان الكبير والعالم الجليل الأستاذ / سليمان جميل ، مدير عام الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، مخلفاً وراءه قدراً هائلاً من الفجوة والفراغ ، سوف يدرك القارئ حجمه عندما يطلع — داخل هذا العدد — على وقائع الندوة التي أقامها قطاع الفنون الشعبية ، ضمن سلسلة ندوات « لقاء الفنون » تحت عنوان « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » .

والأستاذ / سليمان جميل — رحمه الله — فولكلورى أصيل ، له العديد من المؤلفات والأبحاث العلمية في مجال الموسيقى الشعبية ، وتزخر مكتبته الصوتية بكم كبير من التسجيلات الميدانية الحية لهذه الموسيقى . وهو أول من حاضر بالمعهد العالي للفنون الشعبية في هذا المجال ، وأول من أنشأ لفرق الآلات الشعبية بالثقافة الجماهيرية (سابقاً) .. الهيئة العامة لقصور الثقافة (حالياً) .

وقد استلهم سليمان جميل موسيقانا الشعبية في أعماله الموسيقية عن إدراك ووعي كامل بأهميتها ، وساهم في التعريف بها في المحافل الدولية — العلمية والثقافية ، عندما كان يعمل مستشاراً ثقافياً لمصر في النمسا ، وتقديراً لجهوده منحه الدولة ، عن جدارة واستحقاق ، وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى .

وأسرة تحرير المجلة ، إذ تشعر ببالغ الأسى والحزن لرحيل هذا الفنان الكبير ، ويفداحة الخسارة التي يمثلها فقده ، فإنما تسأل الله أن يتغمده برحمته ، وأن يجزيه خيراً بما قدم لبلاده من جهد لم يكن يرجوه إلا وجهه .. رحم الله سليمان جميل وأسكنه فسيح جناته .

هذا العدد

تعاود مجلة الفنون الشعبية ، اعتباراً من هذا العدد ، إتصالها — عن طريق الترجمة — بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوربية — النظرية والتطبيقية — ذات الرصانة العلمية المتميزة . وهي بهذه المعادة لا تهدف فقط إلى إتاحة هذه الدراسات للباحثين الذين لا يجيدون الإتصال بها في لغاتها الأصلية ، أو الذين لا يتيسر لهم أمر الحصول عليها ، بل وتهدف كذلك إلى إثراء الدرس الفولكلوري بوجه عام ، تأسيساً على أن التطور العلمي ، في أي مجال من المجالات ، ما هو إلا نتيجة للجهود المتصلة للعديد من العلماء في حقب زمنية مختلفة .

تستهل المجلة عددها هذا بدراسة لعالم الفولكلور الأمريكي « الآن دندس » عنوانها : « الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي » . وفيها يعني دندس بتوضيح ضرورة أن يحاول الفولكلوريون ، وبصورة نشطة ، استنباط معنى الفولكلور من الناس ، وكيفية هذا الاستنباط . فلقد كان الاهتمام بالنصوص الفولكلورية ، مع حد أدنى من المعلومات المتعلقة بمكان جمعها وتاريخ تسجيلها ، كافياً للإجابة على أنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التي كان يطرحها علماء فولكلور القرن التاسع عشر بفرض إعادة بناء الماضي تاريخياً ؛ إذ كان ينظر إلى الفولكلور في ذلك الحين على أنه شظايا الماضي التي تمكسه وتبقى حياً ، لكن مع زيادة العمل في حقل الإثنوجرافيا أصبح واضحاً أن الفولكلور يعكس الحاضر أيضاً بقدر ما يعكس الماضي ، ومن ثم جاء الاهتمام بضرورة جمع السياق الذي تروى فيه . النصص الفولكلورية .

ولقد بلغت الدعوة إلى الاهتمام بجمع السياق الفولكلوري حداً بدأ عنده الفولكلور باعتباره شظايا أيضاً ، لكن ليس شظايا الماضي ، بل شظايا الحاضر . وحجب هذا جزئياً الاهتمام بجمع الدلالة أو الدلالات الفولكلورية ، بعد أن تبين أنه لا يمكن دائماً تخمين معنى أو معاني الفولكلور من السياق .

هكذا يمهّد « دندس » سبيل الدخول إلى موضوعه ، ويقترح بهذا الصدد استخدام مصطلح « النقد الأدبي الشفاهي » كاصطلاح مساعد لتعميل هذا المعنى . فكما أن هناك في النقد الأدبي تاوريلات مختلفة للعمل الأدبي المكتوب ، هناك أيضاً لكل مادة فولكلورية نقد أدبي شفاهي متنوع ، وأحد مصادر هذا النقد هو الفولكلور نفسه ؛ إذ يوجد عدد متعدد من التعبيرات الفولكلورية على الفولكلور يمكننا أن نستخرج النقد الأدبي الشفاهي من نصوصها ، وهذه التعبيرات الفولكلورية هي ما يسميها « دندس » بـ « الميتافولكلور » ، أي الفولكلور الشارح .

بالإضافة إلى هذا المصدر يحدد « دندس » مصدراً آخر للنقد الأدبي الشفاهي — أكثر صراحة ووضوحاً من المصدر السابق. وهو التعليقات التفسيرية أو الجانبية المنتجة بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات أو غنائهم لأغانٍ ؛ لكنه يرى أن هذين المصدرين ليسا كافيين تماماً لإنجاز نقد أدبي شفاهي مكتمل ومفيد ، وإذا يمتنع على جامع الفولكلور اللجوء إلى إجراءات ووسائل أخرى ، صابرة ومنظمة (يذكرها دندس) ، لاستنباط النقد الشفاهي من الرواة ومن الجمهور . كما يرى ضرورة الاستمرار وتكرار المحاولات في هذا الصدد ، لأن تفسيرات النصوص ، على الأرجح ، هي التي تتبدل من جيل إلى جيل بأكثر مما تتبدل النصوص نفسها ، فالهدف المستقبلي من جمع الفولكلور يجب أن يركز على جمع السياق الذي تؤدي فيه المادة الفولكلورية ، بنفس درجة تركيزه على جمع المادة نفسها ، بالإضافة إلى النقد الشفاهي المصاحب لأداء المادة وسياقها .

تل ذلك دراسة الدكتور / هاني إبراهيم جابر عن « المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها في نشوء الرمز التشكيلي الشعبي » . وفيها ينطلق الدكتور هاني جابر من مقولة محققة مفادها أن الرمز بطبيعته يقبل التراكم والتكيف الثقافي في عملية تفاعله مع التطور الحضاري على مر العصور ، وبذلك ينمو الرمز محتشداً بالتراكبات الدالة ، التي تستقر في وجدان أعضاء الجماعة لفترات طويلة ، ويتم التعبير عنها بوعي ، أو بغير وعي ، في الأعمال الفنية الشعبية .

ويأتجاه هذه المقولة ذاتها يقوم الدكتور / هاني جابر بتحليل بعض أعمال الفنانين التشكيليين ، مقارناً بين الرمزية فيها والرموز الشعبية ، ليقفنا بذلك على النمو المصاحب للرمز خلال رحلته التاريخية .

يل ذلك دراسة عالم الفولكلور الأمريكي « ويلاند د. هاند » ، وعنوانها : « المعتقدات والخرافات الشعبية .. ميدان هام في الدراسات الفولكلورية طال إهماله » . ويركز « هاند » في هذه الدراسة — بشكل تقييمي إلى حد كبير — على الدراسات والمجموعات التي أعدت في أوروبا وأمريكا ، وبخاصة الولايات المتحدة ، في هذا الميدان .

ولا يري « هاند » في المقام الأول — كما يقول — إلى أن تكون دراسته مسحا للدراسات التي أجريت على المعتقدات والخرافات الشعبية ، بل إن الهدف منها هو تحديد مجالات الدراسة التي تنتظر الباحث أن يطرقها ، سواء في أوروبا أو الولايات المتحدة .

ولا يقتنى « هاند » بتحديد هذه المجالات فحسب ، بل ويخص المجالات المدرسة منها بذكر المصادر والوثائق التي تلبي في دراستها ، كما يحدد أنواع النقص المعيب التي تنطوي عليها هذه المصادر ، مثل خلوها — بوجه عام — من أية معلومات عن درجة الاعتقاد في خرافة ما ، وخلوها من أية إشارات واضحة تجعلنا نحس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يمتنون هذه المعتقدات . وواضح أن هذا النقص الذي تنطوي عليه المصادر هو من المهم الرئيسية التي يعني بتحديد الباحثون في هذا الميدان في الوقت الحالي .

تل ذلك دراسة محمد عمران عن « الإنشاد الديني عند المنشد الشعبي — مصادر الرواية وفنون الأداء » . وهي دراسة تتحرى التعريف بالمنشد الديني الشعبي من خلال مادته الفنية — الموسيقى والشعرية ، والخصائص المميزة لهذه المادة ، بعد أن أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع هذا المنشد ، وحول تحديد الإطار الذي يضم موضوعاته .

ويتقدم الأستاذ / محمد عمران في دراسته بسبيل هذا الهدف على ثلاثة مستويات : طريقة الأداء ، الأدوات والآلات الموسيقية ، المؤدى ، كاشفاً من خلال هذه المستويات الثلاثة ، وما يتصل بها من تقنيات ومفهوم شعري وموسيقى ونشأة وغير ذلك ، عن حجم وعوامل التغير والثبات في مجال الإنشاد الديني بوجه عام ، وبذلك الدرجة التي تسمح لنا بالتعرف — عن قرب — على المنشد الديني الشعبي « السميت » خلال المراحل التي مر بها الإنشاد بين المنشد التقليدي القديم ، والمنشد الجديد / المعاصر .

ومن « التحولات الفنية مع التراث » تجيء دراسة الأستاذة الدكتورة / نبيلة إبراهيم موضحة لأبعاد هذا التحاور في إحدى القصص القصيرة للكاتبة سعيد الكفراوي ، والتي تضمنتها مجموعته القصصية « ستر العورة » ، وعنوانها « الجمل يا عبد المولى الجمل » .

والدكتورة نبيلة بهذا الصدد تمارس تحليلها للقصّة على عدة مستويات : علاقة الحلم بالواقع — تداخل الأصوات في النص — لغة النص . مؤكدة في نهاية تحليلها على أن الكاتب سعيد الكفراوي قد نجح في قصته مرتين : مرة عندما جعلنا نعيش في قلب المحدث الشعبي بأبعاده الأسطورية والدينية ، وأخرى عندما حقق الهدف البعيد من التناس ، وهو تعريك النص الشعبي إلى أبعد من حدوده الشعبية بهدف تمحيه دلالة جديدة ، وإن كانت هذه الدلالة تحمل ضمناً خلق مواقف جدل مع المعتد الشعبي ينتهي إلى معارضته .

كما يقدم لنا الدكتور / طلعت عبد العزيز أبو العزم دراسة في الأدب الشعبي المعيني من خلال إحتفالية الختان في هذا البطر الشفيق . وقد جمع الباحث مادة بحث خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء ، في الفترة من ١٩٨٨ — ١٩٩٢ م ، حيث اتبعت له فرصة الاحتكاك بالوجدان الشعبي اليماني لأربع سنوات متصلة ، فجات دراسته معبرة بصديق عن هذا الوجدان ، إذ هي لا تعنى فقط بالأدب الشعبي المرتبط بظاهرة الختان . موضوع دراسته ، بل تعنى أيضاً برصد عناصرها ووصلها وتحليلها ، ومن ثم إلقاء الضوء عليها بالقدر الذي يتيح إطلاقة مثيرة على العالم الروحي للإنسان اليماني .

ومن « التعبير الحركي الشعبي وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى » ، باعتبار أن التعبير بالحركة لغة تتشابه مع لغة الحديث في أن لها بناءها وإسهاماتها في انساق الاتصال المختلفة ، تجيء دراسة الأستاذ الدكتور / فاروق أحمد مصطفى ، مشيرة إلى دور الأثريين وإدراجها في هذا المجال ، وإلى أهمية التعبير بالحركة كما كشفت عنها دراسة بول سينر « المجتمع والتعبير الحركي » ، وإلى تفسير بعض حركات الجسم ، ووظيفة التعبير الحركي وعلاقته بالتراث ، والعوامل المؤثرة على التعبير بالحركة . كما تتعرض الدراسة بالوصف والتحليل لبعض أشكال التعبير بالحركة « الرقص الشعبي » في مجتمع العريش .

وفي باب « نصوص شعبية يقدم لنا عبد العزيز رفعت حكاية شعبية » ، هي حكاية « الشاطر محمد » . وقد قام الباحث بتدوينها وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتي للهجة الراوي الذي سجلها منه . واستكمالاً للفائدة الحق بالحكاية ثباتاً ومعاني الكلمات التي رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل بهذه اللهجة .

يل ذلك دراسة حمدي أبو كيلة « صفحات من كتاب الشرق القديم : جلعاش وحلم الخلود » . وهي دراسة تحليلية للسلسلة المسمية السمرية — الأكادية حول جلعاش ، يهدف من ورائها صاحبها إلى الكشف عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين حضارتى وادى النيل (مصر القديمة) وادى الرافدين (العراق القديم) تحتاج إلى إعادة نظر ؛ ذلك لأن أوجه التباين أو الاختلاف — كما يذهب صاحب الدراسة — بين الحضارتين ، رغم تزامنهما ، تفوق أوجه الشبه أو الاتصال .

ويرى حمدي أبو كيلة أن ذلك التباين يتجلى في صور عديدة ، لكن ما يعنيه منها هو ذلك الاختلاف الجوهرى في نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم البطولة ، والصفات التي يغلب أن يتحل بها البطل قبل أن يستمن مكانته المتميزة في سياق النص ، إذا ما قورنت هذه النظرة بما يقابلها في آداب وأساطير العراق القديم .

ولعل مما له دلالة في هذا الاتجاه الدراسة التي يقدمها عبد الوهاب حنفي عن إحتفالية عاشوراء في منطقة « موط » بالوحدات الداخلة ، وعنوانها : « بالقدس وليس بالأرض بلين تكون عاشوراء » .

وهي دراسة تتحرى رصد الممارسة الشعبية لهذه الإحتفالية في المنطقة المذكورة ، كاشفة عن أوجه التماثل والاختلاف فيما بينها وبين الممارسات الشعبية لذات الإحتفالية في نلتا وصعيد مصر ، وبالشكل الذي يلقى الضوء على العوامل والأسباب وراء هذا التماثل أو الاختلاف .

ومن « المقرونة » ، كآلة من آلات النفخ الموسيقية الشعبية ، يحدثنا محمد فتحى السنوسى عن مواقع هذه الآلة من آلات النفخ ، ومن سبب تسميتها بهذا الاسم ، وعن الأماكن التى تنتشر فيها ، وسمياتها الشعبية فى هذه الأماكن . كما يقدم لنا وصفاً دقيقاً لأجزائها ، وطبقات الصوت التى تمزج عليها ، ذاعياً إلى أن هذه الآلة هى آلة بدوية مصر عربية .

أما « جولة الفنون الشعبية » فى هذا العدد فتحظى بتحقيق فولكلورى مصور عن « صناعة الإقفاص فى الريف المصرى » ، قام بإعداده الدكتور / على محمد الحكوى . وكذا يعرض مفصل لوقائع ندوة « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » ، قدمته لنا نادية السنوسى . وهى الندوة التى كان أحد فرسانها الفنان الراحل / سليمان جميل — رحمه الله — والتى أشرف على تنفيذها قطاع الفنون الشعبية ضمن سلسلة ندواته المتصلة عن الماثور الشعبى .

والى « مكتبة الفنون الشعبية » يقدم لنا حسن سرور عرضاً لكتاب « الشفاهية والكتابية » للعالم الأمريكى والترج . لوتيج ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » التى يرعاها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت . والكتاب ترجمة الدكتور / حسن البنا عز الدين ، ومراجعة الدكتور / محمد مصطفى .

المحصر

الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي

تأليف : آلان دندس

ترجمة : على عفيفي

هناك قوائم طويلة من الأمثال تنشر في دوريات الفولكلور ولا يرافق بها شرح عن أي استخدام أو معنى . إن علماء الأنثروبولوجي يلحون بالثنوجرافياتهم أجزاء رمزية مكونة من حكايات شعبية وأساطير . ولكن مع تعليقات قليلة أو بلا تعليقات على الإطلاق عن علاقاتها مع جوانب أخرى من الثقافة . إن فلسفة «جميع الأشياء» هي نفسها إحياء للأيام الغابرة للدراسات الفولكلورية ، والنصوص الفولكلورية بدون سياقاتها تعد نظائر لعدد كبير من الآلات الموسيقية الغربية التي تزين حواشٍ متاعف الأنثروبولوجي أو المتاحف الشعبية أو تزين حواشٍ البيوت . إن الآلة الموسيقية أصيلة مثل النص الفولكلوري ، ولكن مجال الآلة ، وضبطها ووظيفتها وتعقيدات الأداء نادراً ما تكون معروفة .

لقد كان مالمينوفسكي «Malinowski» حاداً في دعوته للاهتمام بالسياق ، وقد أشار مراراً في مقاله أنهم سنة ١٩٢٦ «الأسطورة في علم النفس البدائي» إلى خطأ الاكتفاء بتجميع النصوص ، وأسماها القطع المشوهة من الحقيقة ، وهنا تظهر فكرة الفولكلور باعتباره شظايا ، ولكنها ليست شظايا الماضي ، بل شظايا الحاضر . في إحدى الصياغات لاحظ مالمينوفسكي : «إن النص بالطبع مهم إلى أبعد حد ، ولكنه بدون السياق يبقى جثة هامدة» (مالمينوفسكي

إن الافتراض النظري القائل بأن دور الفولكلور ينحصر في أنه يمسك الماضي ويبقيه حياً ، افتراض مُعَوَّق عند دراسة الفولكلور في سياقه . فلو كان الفولكلور حقاً هو عكس للماضي البعيد ، فلن يكون هناك ما يخلق عند محاولة جمع سياق الفولكلور الحالي . إن جامعي الفولكلور الذين يركزون على الماضي يميلون إلى رؤية رواته باعتبارهم ناقلين ، غير مهمين نسبياً ، لشظايا أثرية شميثة ، تلك التي ربما تصبح نافعة بشكل أساسي من أجل إعادة بناء الماضي تاريخياً . وإنجاز الدراسات التاريخية المقارنة يحتاج المرة فقط إلى الحد الأدنى من المعلومات المتعلقة بالمكان ويتأريخ التجميع . والواضح أن تاريخ التجميع ومكان التسجيل كانا كافيين بالنسبة لأنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التي كان يسألها علماء فولكلور القرن التاسع عشر . مثل : «ماذا كان الشكل الأصلي للمادة الفولكلورية ، وماذا كانت العلاقات الوراثية بين الأشكال المختلفة أو أقسام هذه المادة ؟» .

في القرن العشرين ، ومع زيادة العمل في حقل الإثنوجرافيا ، أصبح واضحاً على نحو لاقت أن الفولكلور قد عكس الحاضر بقدر ما عكس الماضي ، وأن وجود سياق يتم استخدام الفولكلور فيه ، إنما هو أمر مؤكد . ويرغم ذلك ، فإن العرف السائد لجميع كل مامو موجه ظل مستعمراً ؛

١٩٥٤ : ١٠٤) . وقد استمر ياسكوم (١٩٥٤) في الدعوة إلى الاهتمام بالسياق مؤخراً .

كان اهتمام جولدستين الجدير بالإطراء (١٩٦٤) بشيراً جيداً بمستقبل البحث في حقول الفولكلور ، وذلك في دليله القيم : دليل العاملين ميدانياً في مجال الفولكلور . لقد وضع : على وجه الخصوص ، في قائمته «العمليات الفولكلورية» بوصفها جزءاً من أجزاء المادة الفولكلورية الأساسية التي يجب الحصول عليها من الميدان (ص : ٢٢) . وفي تطور آخر معاصر في دراسة السياق الفولكلوري ، ذكر أن طرق ووسائل استخدام الفولكلور لها قوالبها التي ينبغي الاهتمام بها ، مثلها مثل المواد الفولكلورية نفسها . إن تعريف قواعد استخدام مادة فولكلورية أو «إثنوجرافية قول الفولكلور» كما أطلق عليها ، يوحي بأنه يمكن إضافة «قوانين» الشكل (أولريك) (Oirik) و «قوانين» التفسير (أرني) (Aarne) إلى قوانين الاستخدام^(١) ، ذلك أن اكتشاف مثل هذه القوانين أو القواعد يفتح منطقة جديدة للبحث الفولكلوري .

إن الاهتمام الحالي بتجميع السياق ، من ناحية ثانية ، قد حجب جزئياً ضرورة الاهتمام أيضاً بتجميع دلالة / دلالات الفولكلور ، ومن هنا فإن علينا أن ننتبه إلى الفرق بين الاستخدام والدلالة . إن تجميع السياق ، وبصورة أفضل ، تجميع عدد من السياقات المختلفة للمادة الفولكلورية نفسها يساعد بالتأكيد على اكتشاف معنى أو معاني مادة فولكلورية . ولكن لا يمكن افتراض أن جمع سياق بعينه يعنى أننا قد حصلنا على المعنى بصورة آتية . افترض أن عالم فولكلور قد جمع المثل البيروبي^(٢) التالي :

« المثل كالحصان : عندما تكون الحقيقة مفقودة ، نستخدم مثلاً لنجدها »^(٣) .

دعنا نفترض أنه قد جمع أيضاً السياق العادي لهذا المثل الذي يُوظف وظيفة استهلاكية قبل قول مثل آخر صُمم ليحسم نقاشاً معيناً . إن المثل الاستهلاكي يوحى للجمهور أن المُحكّم يخطئ لاستخدام مثَل ، ويذكرهم بقوة الأمثال العظيمة وهيبتها في مثل هذه المواقف .

ولكن من خلال هذا النص وهذا السياق ، هل يعرف جامع الفولكلور مسبقاً ماذا يعنى المثل ؟ وما المقصود بالضبط من تشبيه المثل بالحصان ؟ على الرغم من أن معنى / معاني

مثل ما تكون مضمنة بصورة غير قابلة للشك في قرار فردي ، سواء أكان الشاهد في هذا المثل المحدد ملائماً في السياق المقدم أم لا ، فربما يفقد جامع الفولكلور المعنى / المعاني برغم وجود نص وسياق لديه مسجلين بصورة مؤكدة . لا يمكن دائماً تخمين المعنى من السياق . لهذه الأسباب كان على علماء الفولكلور أن يحاولوا وبصورة نشطة استنباط معنى الفولكلور من الناس .

لقد اقترحت مصطلح «النقد الأدبي الشفاهي» كاصطلاح مساعد لتحصيل المعنى لفهم ، (Dundes 1964 b) (Arew and dundes 1964) . إن المصطلح مشتق بصورة واضحة من «النقد الأدبي» الذي يشير إلى حشد من مناهج التحليل والتأويل للادب المكتوب . وسوف يكتشف حتى المبتدئ في النقد الأدبي أن هناك تأويلات مختلفة ومتنافسة للعمل الأدبي ذاته . هناك ظاهرة مماثلة تحدث في حالة الفولكلور يمكن أن نسميها ، على سبيل المناقشة «الادب الشفاهي» (مع أن هذه التسمية تميل بصورة غير مريحة إلى استبعاد الفولكلور الإشاري) .

هناك لكل مادة من الأدب الشفاهي يوجد نقد أدبي شفاهي متنوع ، وهذه نقطة مهمة إلى حد ما بالنسبة لعلماء الفولكلور برغم حقيقة أنهم تعودوا على التفكير في روايات مختلفة لنص فولكلوري واحد ، وغالباً ما يُعتقد ، وبصورة خاطئة ، أن هناك معنى واحداً صحيحاً أو تفسيراً واحداً صحيحاً . ليس هناك تفسير صحيح واحد لمادة فولكلورية ، كما لا توجد رواية واحدة للعبة أو أغنية . هناك معانٍ متعددة وتفسيرات ينبغي أن تجمع كلها . وربما يسأل واحد عشرة رواة مختلفين عما يعتقد كل منهم عن معنى نكتة قدمت لهم ، وربما يحصل على عشر إجابات مختلفة . إنه من الصعب أن نحدد مدى التأويل نظراً لقلة النقد الأدبي الشفاهي المجموع نسبياً .

إن التفسير المقدم من وجهة نظر جامع الفولكلور يتعدى اجتنابه ، وليس هناك خطأ في التحليل والتأويل الذي يختلف عن التأويل القوي ، ولكن لا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر . لسوء الحظ ، في أمثلة قليلة — يقترح الجامع المحلل أن تأويله هو التأويل القوي الحقيقي . يحاول ميلفيل جاكوبس Melville Jacobs ، على سبيل المثال ، أن «يُرى» الأدب كما ظهر للشينوكس — Chinooks : (Jacobs 1959)

3) ولكن المرء يتساءل عما إذا كان الشينوكس سيتفقون مع تفسيرات جاكوبس. لقد أعاد جاكوبس بناء النقد الشفاهي، ولكن من الممكن ألا يكون هذا النقد الشفاهي الذي أعاد بناؤه هو نفسه النقد الذي جمعه. إن طبيعة نقده قد اعتمدت على مناقشته لحس الدعاية عند كلاكاس شينوك Clackmas Chinook عندما يتحدث عن منهجه: «لقد عدت ١٣٠ مثالا في مجموعة كلاكاس حيث كنت قد حددت أن الجمهور قد استجاب لسرد فولكلوري بابتسامات أو بضحك «أو» ... أخذت كل موقف من الـ ١٣٠ موقفا فكاهيا وحاولت أن أحدد كل عامل نوعي فكاهي أو كل مثير للفكاهة اعتقدت أنه موجود في الموقف». وهاتان الصلتان جعلتا التحليل متحيزاً بوضوح (178-79: 1959 a: Jacob). لم يكن جاكوبس حاضراً، أثناء حكاية كلاكاس شينوك، جلسة الحكم. لقد جمع الحكايات من رأي متأثر بالثقافة الغربية ومنفصل نسبياً عن وطنه — جاكوبس بإمكانه أن يقدم ما هو أكثر قليلاً من التخصيمات التعليمية. سيكون من الصعب، حتى في ثقافتنا الخاصة، أن نخمن ما إذا كانت حكاية «فكاهية» قد سببت الضحك أو لم تسببه، وبصورة أكثر تحديداً، سيكون أصعب أن نعرف على وجه الدقة في أي موضع من النكتة قد استثير الضحك. ليس على المرء أن يسجل الضحك فقط (الأنماط المختلفة من الضحك: الفهقة، الضحك الذي يهز البدن)، ولكن عليه أن يحاول اكتشاف: ماذا كان فكاهيا، ولماذا ضحك الجمهور أو لم يضحك.

ليس من السهل تجميع النقد الأدبي الشفاهي، فمن المحتمل أن يكون كثير منه قد تشكل بصورة غير واعية. علاوة على ذلك، فإن المعاني والتأويلات التقليدية للفولكلور قد انتقلت من شخص إلى شخص ومن جيل إلى جيل تماماً كالفولكلور نفسه. ولكن بعض أنماط النقد الأدبي الشفاهي تكون أيسر في جمعها أكثر من الأخرى، وربما كان من الأفضل أن نذكرها أولاً:

إن أحد مصادر النقد الأدبي الشفاهي هو الفولكلور نفسه، أكثر مما هو من الناس بشكل مباشر. يوجد عدد محدود من التعليقات الفولكلورية على الفولكلور، وكما يوجد مصطلح «اللقبة الإنسانية» الذي يشير إلى التعبيرات اللغوية عن اللغة. يمكن بالتالي أن نقدم مصطلح «الفولكلور الشارح» metafolklore، ليشير إلى التعبيرات الفولكلورية عن

الفولكلور. إن أمثلة الفولكلور الشارح أو «فولكلور عن الفولكلور» ستكون أمثالا عن الأمثال، أو نكتا عن النكت، أو أغاني فولكلورية عن الأغاني الفولكلورية وهلم جرا. إن الفولكلور الشارح ليس ضرورياً أن يكون من داخل النوع الفولكلوري نفسه — فهناك أمثال عن الأساطير، على سبيل المثال. إن مثل البيرويا المستشهد به سابقاً سيكون مثلاً على الفولكلور الشارح. إنه تعليق فولكلوري على نوع فولكلوري، أي على المثل. «المثل كالحصان، عندما تكون الحقيقة مفقودة، فنحن نستخدم مثلاً لنجدها» يشير هذا بوضوح إلى موقف تجاه الوظيفة المفتاح للأمثال في ثقافة البيرويا: الوظيفة التي تعدد الحقيقة في حالة مشكلة أو نزاع. ولأن الفولكلور الشارح يظل بالطبع، بعد هذا كله، فولكلورياً، فمن المهم أن نستخرج النقد الأدبي الشفاهي من نصوص الفولكلور الشارح نفسها. إن معنى مثل البيرويا طبقاً لأحد الرواة أنه بانتهاء حصان، باعتباره أرفع مقاماً من الماعز والأغنام والكلاب والحيوانات الأخرى الموجودة بين البيرويا، يستطيع المرء أن يرى أبعد مما يستطيع شخص آخر يرقى على الأرض، فالمشكلة الخطية الحالية يمكن أن ترى في ضوء جديد وأفضل — باستخدام هذا المثل — إلى درجة أنه يعد. أيضاً بمنهج سريع وفعال لازدياد إلى حالة المشكلة الحالية، ولوضعها في رؤية ملائمة أكثر لإنتاج حل لائق ودقيق.

والنكتة التالية هي مثال على النكت الفولكلورية الشارحة: وكانت ليلة مظلمة عاصفة، وهذا الفني ذاهب إلى بيت المزرعة الرييفية الوحيد القديم. هو بائع متجول، ويقول للفلاح، «أنا بائع، وعربتي معلقة». واحتاج إلى مكان أقسى فيه ليلى». ويقول الفلاح «هذا حسن، ولكن هناك شيء واحد، فليس لدينا غرّة إضافية نوفرها لك، ولذلك عليك أن تنام مع ابني، ويقول البائع «يا إلهي، يبدو أنني في النكتة الخطأ».

هنا تعليق شعبي على مجموعة نكت الباعة المتجولين: إذ تتضمن النكتة إغراء بابنة الفلاح و/ أو بزوجه في معظم نكت المجموعة. كما يحتمل أنك تعرف، يشرح الفلاح للبائع أنه يمكنه أن يعض ليلى، ولكن المكان المتاح الوحيد هو حجرة ابنته. هكذا تكون هذه النكتة نكتة عن مجموعة نكت، وتوجه الانتباه إلى أحد أهم ملامح المحتوى النقدي لمجموعة النكت. ومرة أخرى، يمكن للمرء أن يستخرج

كان في جمعة من روى له . يشير التعليق إلى وجود حكايات كثيرة فيها صبية صفراء ، وهذا التعليق يخدم في تأصيل الحكاية الخاصة التي يجيها ، إنه يبدو كما لو كان يقول إن الحكايات التقليدية يجب أن يكون فيها صبي صغير باعتباره بطل الحكاية . وفي هذه الحكاية كذلك ساحكى الآن عن وجود هذه الشخصية المطلوبة .

هناك تعليق نقدي جانبي وذاتي آخر جاء في رواية مجموعة مقتل السلحفاة الكبيرة على يد الراوى الذى حكى لى . في الالتماس المزيّف (Motiff 581.1, drowning punishment for turtle), يتدبر الريفيون طرقاً لقتل السلحفاة المقبوض عليها ، ويناقشون أولاً قذفها في غلاية بها ماء يغلي ، ولكن السلحفاة تهدد برش الماء وحرق أطفالهم . يقترح الريفيون بعد ذلك ربطها إلى شجرة وقذفها بالخرق — عند هذه النقطة يطلق الراوى :

ولست أدري إذا ما كان لديهم خرق في هذه الأيام أم لا ، هذا قبل أن يختم الراوى روايته بما أنتهى إليه الريفيون من القذف النهائي للسلحفاة في نهر مثلاً حدث مع أرنب القار الصغير* . يشكك هذا التعليق في دقة الحكاية . وبالرجوع إلى زمن الحكاية الهندو أمريكية — عندما كانت الحيوانات مثل الناس — فإن بروز مثل هذا العنصر البيئى الواضح — كالخرق — يثا حساسية الراوى الذى روى لى ، وبرغم ذلك فإن الراوى لم ينكر أن يبدل الحكاية التقليدية كما رُفها ، فقط أقم استنكاراً جزئياً ، معبراً بهذه الطريقة عن شكوكه الاعتراضية .

إن المشكلة مع الفولكلور الشارح وتعليقات الرواة الجانبية أنهما فقط وفي أحسن الأحوال يقدمان صورة غير مكتملة عن تقييم شعب فولكلور . وبالنسبة لبعض أنواع الفولكلور لم يتم تسجيل فولكلور شارح ، في حين أنه بالنسبة لبعض الأنواع الأخرى نشرت تعليقات جانبية قليلة . إن مانحن بحاجة إليه هو الصرامة والاستنباط المنظم للنقد الأدبى الشفاهى ، من الممكن أن تكون هناك حكاية أو أغنية قد عولجت من قبل جامع الفولكلور كما يعالج المحلل النفسى المعاصر حلاً ، وكما يطلب المحلل النفسى من مريضه الحالم أن « يستسلم للتداعى الحس » وأن يعلق على عناصر الحلم المختلفة ، بالمثل على جامع الفولكلور أن يطلب من الراوى الذى يروى له أن يستسلم للتداعى الحس بالطريقة نفسها

النقد الأدبى الشفاهى من هذا القدر الضئيل من الفولكلور الشارح . بكلمات أخرى ، سيجاول الرجل الأمريكى الهرب عند ذكر الشذوذ الجنسى ، فقط ، لأن هذا النشاط «خطأ» : البائع في النكتة الخطأ (إن الهرب من النكتة يشبه الهرب من «الحائط الرابع» في اللغة المسرحية) . يشاهد الممثلون البرواز المسرحى عادة بوصفه الحائط الرابع للفرقة . أحياناً سيكسر أحد الممثلين الاتفاق وسوف يتحدث مباشرة مع الجمهور ، في بعض المسرحيات ، تستدعى نكتة مثل البائع الجوال ، خصوصاً لكسر الإطار المنطوق عليه .

قد يعلق الفولكلور الشارح أحياناً على الملاحح الشكلى أكثر مما يعلق على محتوى الفولكلور . تصور على سبيل المثال ، هذه النكتة الفولكلورية الشارحة المرتكزة على مجموعة نكات «تلك تلك» :

تلك

من الطارق ؟

فرصة

يوجه الانتباه هنا إلى الصيغة المفتوحة المشتركة المزدوجة للنكتة في هذه المجموعة : تلك — تلك . إن استخدام «تلك» مرة واحدة استخدام غير صحيح ، ولكنه مجرب بالإشارة إلى المثل : «الفرصة لاترطب الباب إلا مرة واحدة» . مثل هذه المحاكاة الساخرة للأشكال الفولكلورية ومثل هذا اللعب بالألفاظ يمكن أن يكون مصادر نافعة في المواقف الشخصية لشعب تجاه فولكلوره . هناك مصدر آخر للنقد الأدبى الصريح بالإضافة إلى النصوص الفولكلورية الشارحة يتكون من التعليق التفسرى أو التعليق الجانبى المنتج بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات أو غنائهم لأغان . هذه التعليقات الجانبية يحذفها أحياناً وبصورة غير حكيمه المحرر الدقيق بصورة زائدة عن الحد ، ولكنها يجب ألا تحذف . هناك مثالان من راو من البوتاواتومى Potawatomi ، ربما يصوران طبيعة هذه التعليقات الجانبية . في بداية إحدى الحكايات قال الراوى الذى حكى لى محسن كان هناك ذات مرة .. كان هناك صبي صغير ، دائماً كان هناك صبي صغير ، أنت تعرف ..⁽⁷⁾ . إن عبارة «دائماً كان هناك صبي صغير» هي تعزيز شعبى لإحدى السمات المهمة لحكايات فولكلورية بعينها ، أى أن الشخصية الرئيسية هي صبي صغير . ربما كان مثل هذا التعليق ذا قيمة خاصة لو لم يعرف جامع الفولكلور سلفاً أى نوع من أنواع الحكايات

محاولة أن يشرح أو يعلق على كل عنصر في الحكاية . من الشائع أن عالم الفولكلور المتعطش للنص سيقول في الحال ويعد سرد حكاية أو أغنية بهذا حسن ، هل تعرف أكثر من هذا ... وهولن يطلب من الراوى بصورة متأنية أن يتجنب التفسير الشعبي للحكاية المحكية في هذه اللحظة . ربما يعتبر جامع الفولكلور أن المادة الفولكلورية المجموعة هي اختبار لكشف الشخصية ، وربما كان علينا أن نقول نصاً لاختبار الشخصية ، وفي هذه الحالة عليه أن يطلب من الراوى أن يبتكر قصة عن القصة .

ربما كان مرغوباً أكثر أن تستنبط النقد الأدبي الشفاهي الخاص بكل من الراوى والجمهور . إن الدلالة بالنسبة لراوى الحكاية ليست بالضرورة هي الدلالة نفسها بالنسبة للجمهور أو بالنسبة للدلالات المختلفة لأفراد الجمهور المختلفين . ومن المثير للانتباه أن علماء الفولكلور يتحدثون عن دلالة الحكاية الشعبية ، وأن وجود دلالات متعددة يشير إلى وجود عوائق في الاتصال . ربما يعتقد شخص أنه إذا كان أ وب أعضاء في ثقافة واحدة ، وأن كلا منهما يعرف نصاً فولكلوريا فإنه يعمل بوصفه وسيلة قوية للربط بين أ وب . فإذا أفسر أ وب النص بصورة مختلفة ، فإن توجه أ بالنص إلى ب يمكن أن ينتج عدم فهم أكثر مما ينتج فهما . وفيما يلي ما قد يؤدي إلى توضيح الدلالات المتعددة .

هناك مجاز شعبي (عبارة مأثورة) يقول: عندي فأس يحتاج أن يشهد . بالنسبة لي يعنى هذا أنني متحامل عليك بعض الشيء . وإذا قلت : «انتبه إلى كذا وكذا فليدي فأس يريد شحذه» فكاننى أنبهك ضد ما قاله شخص عن نفسه لأن كلماته وأفعاله ستكون متأثرة بشيء ما ، اعتقد أنه هدف شخصي .

لقد أخبرنى آرثر ميلر بأعقابه أن هذه الاستعارة تنطوى على طلب معروف لأن شحذ الفأس يحتاج إلى رجلين ، أحدهما ليدير حجر الشحذ ، والآخر للامساك بالفأس . بنام على ذلك ، إذا أتى شخص إلى آخر وقال إن لديه فأس يريد شحذه ، فهو بذلك يسأل الشخص الآخر أن يكف عما كان يفعله وأن يساعد في شحذ الفأس . لقد أيد القاموس هذا التفسير بقوله : «أن يكون لديك هدف خاص تريد إنجازه أو أنك تريد أن تصبح مشهوراً»^(٤) .

ثمة معنى تقليدى آخر لهذه الاستعارة ، وهو معنى «الضعف» ، وطبقاً للرواة «لدى عندي فأس يحتاج أن يشحذ» يشبه وجود «ضعف» bonetopick مع شخص ما . روى أحد الرواة إنه لو أهمل في عمل من أعمال الأسرة المنزلية الموكولة إليه ، مثلاً : التخلص من القمامة في نهاية اليوم ، فإن أمه ستقول له في صباح اليوم التالى «عندي فأس لأشحذه معك ، أنت لم تلتق بالقمامة في الليلة السابقة» . لقد شرح الراوى هذه العبارة ولدى فأس لأشحذه معك ، بمعنى «أن ثمة احتكاك سيحدث وأن شراً سوف يتطير كما يتطير الطير عند شحذ الفأس» . (لقد اكتشفت أن زوجتى تستخدم هذا المعنى أيضاً : فاحياناً ما يصطدم كلب الجيران بحاوية قمامتنا ويلقيها ، وقد ألمت زوجتى إلى أنه من اللائق أن تتصل بجيراننا وتقول «عندي فأس لأشحذه معكم» ، ومعناه أنها كانت غاضبة من شيء ما) . من هنا ، يتضح أن هناك تفسيرين مختلفين للاستعارة الشعبية نفسها .

في بعض الأساطير يمكن أن يكون المعنى ثابتاً ومحدداً على نحو تام ، إلا أن المفهوم العام يمكن أن يخالف هذا المعنى . وعلى سبيل المثال ، فإن المثل «الطعالب لاجتمع على الصخرة المتدحرجة» يعنى أن الشخص الذى ينتقل من مكان إلى آخر دون أن يستقر في أى من هذه الأماكن لفترة طويلة ، لن ينتهي أبداً إلى مكان ، أو يبدو كأنه ينتهى إلى هذا المكان . إن اختلاف النقد الأدبي الشفاهي يتناول ما إذا كان هذا سلبياً أم إيجابياً . في التقاليد الأقدم ، كان هذا المعنى سلبياً ، وربما كان هذا المثل الشعبي يذكر لتحذير شخص من التطواف بعيداً جداً ، ولحثة على أن يستقر في مكان واحد . أما في الاستخدام الحديث ، وعلى الأقل في بعض الأماكن ، يُعتبر تكس الطعالب سمة سلبية وأن «الحجر المتدحرج» قد يرى على أنه الحياة غير المثقلة بالقيود . وفي الواقع يمكن التقاط هذه الاختلافات من الأساطير السبائية المطبوعة للأمثال الموجودة في الروايات والصحف ، ولكن الأمر المهم ، أنه ينبغي على جامعي الفولكلور أن يحصلوا على تفسيرات شفاهية مباشرة للمثل الشعبي في وقت الجمع ذاته .

إن استنباط النقد الأدبي الشفاهي — كما يمكن أن نلاحظ — ليس أمراً سهلاً دائماً ؛ ذلك أن الشعب يعرف الفولكلور ويستخدمه دون أن يعي باستيضاح قيمه

ربما لا يوجد ما يشير إلى المرأة التي فقدت عضوها الجنسي والرجل الذي فقد عضوه ، ولكن إذا لم يوجد ما يشير إلى هذا ، فإن العلاقة المنطقية بين المرأة التي ليس لديها حذاء والرجل الذي ليس لديه قوس كمان (آلة موسيقية) تبقى غير منظورة حتى الآن . لكن المسألة هي أنه ليس على المرأة أن يخمن مثل هذا التفسير ، بل على الشخص أن يذهب إلى المصادر الأولية ويسأل الناس . ومع المعلومات المجموعة تثبت أو تنفي الفرضيات التي ضمنها أصحاب المقاعد الوثيرة . ما الذي يشير إليه الحذاء بالنسبة للراوى ؟ هل يستطيع الراوى أن يرسم صورة للسيدة العجوز وحداثها ؟ ربما كان من الممكن تقسيم وتقييم التغيرات الطفيلية في إختبار إدراك فولكلورى آخر) . ومن الممكن أن يكون معظم الرواة غير واثقين من أنفسهم بصورة متساوية فيما يخص توضيح النقد الأدبي الشفاهى إلا أن البعض سيكون واثقاً ، حتى العامل الكسول للموروث (باعتباره نقيض الحامل النشط الذي يحكى الحكاية أو يغنى الأغنية) يمكن أن يكون قادراً على (تقديم) تفسير . سيكون علماء الفولكلور مثلهين لجميع تفسيرات متنوعة لمعاني الأغاني الشعبية ، مثلما سيطلبون لجمع نصوص فولكلورية متنوعة^(٣) .

في النقطة الأخيرة حول تجميع النقد الأدبي الشفاهى ، سوف أعنى بتفسير كلمة «فولكلور» نفسها وبخاصة من خلال الناس . إن معنى «فولكلور» في العبارة «هو فقط فولكلور» يشبه أحد معاني كلمة أسطورة ، أى كذب ، خطأ ، وهم جوا . أشك في أن هذه الدلالة المزدرة هي التي تشجع بعض علماء الفولكلور على تجنب هذا المصطلح عن قصد ، مستخدمين بدلاً عنه «الفن الشفاهى أو القولى» ، «الأدب الشفاهى أو الأدب الشعبي» ، وكثير غيرها . وأكثر من هذا ، أن هذا التفسير «الشعبي» لكلمة «فولكلور» يجعل من الصعب بالنسبة لدراسة الفولكلور والنسبة لأصحاب هذه المهنة اكتساب منزلة أكاديمية . إذا كان الفولكلور خطأ لكانت درجة الدكتوراه في فلسفة الفولكلور هي عبث منقطع النظر ، ولكن رأى كل الدارسين يكرس للخطأ غير القابل للنقاش في السياق الأكاديمي للبحث عن الحقيقة . أن نستخدم مصطلح فولكلور بدون إدراك للتفسير الشعبي للمصطلح ، هو دروب من دروب عدم الحكمة .

الجمالية . وربما أدى هذا إلى التوصل إلى منهج للاستنباط غير المباشر بالنسبة لبعض أنماط النقد الأدبي الشفاهى ، كالرمزية على سبيل المثال ؛ والمشكلة في الرمزية أن الشعب يمكن ألا يعي بصورة كاملة واحداً أو أكثر من المعاني الرمزية لعنصر فولكلورى . ويمكن أن يفهم هذا من وجهة النظر القائلة بأن الغالب هو أن الأنشطة المحرمة ومثل هذه الأفكار تجد متفلساً للتعبير عنها في شكل رمزى . فإذا أدرك الشعب بوعى الأهمية الرمزية للكتابة أو لعنصر في الأغنية الشعبية ، فربما لا يكون هذا العنصر قابلاً للاستمرار في العمل باعتباره متفلساً وقانوناً اجتماعياً مأموناً ومقبولاً . (قارن هذا مع ما يؤمن به الناس من أن تحليل عمل فنى يتعارض مع — أو يقلل من — استمتاع الشخص به) . ولحسن الحظ فإن كثيراً من النصوص الفولكلورية وبرت وبوضوح كاف بالنسبة لبعض أعضاء الثقافة محل الاهتمام ، ولكن المؤكد أن دراسة الرمزية ستحرز تقدماً إذا تم الحصول على التفسيرات الفولكلورية الرمزية من الشعب بدلاً من علماء الفولكلور اللغويين . لا أحد يحب قبول بيان رسمى صادر عن العرش البابوى فحواه أن الحذاء يرمز إلى عضو الأنثى الجنسي ، وحتى إذا رأينا «الدليل» الفولكلورى مقدماً في أغاني الأطفال بوصفها أحد الأنواع الفولكلورية ، سنظل في حالة شك :

«كانت هناك امرأة عجوز تسكن في حذاء كان لديها أطفال كثيرون ولم تكن تدرى ماذا تفعل» .

لأيعيش الناس في الأحذية والعلاقة الوحيدة بين كون المرأة تسكن في حذاء وبين أن لديها أطفالاً كثيرون يتطلب شرحاً . يقترح المقطع التالي الطبيعة الجنسية للرمزية عن طريق المعنى الضمنى : أنه إذا كانت المرأة تعرف رسائل منع الحمل فإنه يمكنها أن تعيش في حذاء وألا يكون لديها أطفال :

«كانت هناك امرأة أخرى عجوز تعيش في حذاء ، لم يكن لديها أى أطفال ، وكانت تعرف ماذا تفعل»^(٥) . وربما يأخذ شخص في اعتباره الرمز المتاح في النص التالي :

«كوكو كوكو كوكو كوكو يتهمك في نشاط عابت !
سيدتى فقدت حداثها
سيدى فقد قوس الكمان
ولايعرف ماذا يفعل» .

تهتم النقطة الأخيرة بضرورة الإستدراك وتكرار المحاولات لاستنباط النقد الأدبي الشفاهي : إذ من المألوف أن كل جيل يفسر فولكلوره مرة أخرى ، ولكن هل لدينا تسجيل لهذه التفسيرات وإعادة التفسيرات ؟ . أحيانا ما يبدل النص لكي يلائم احتياجات جديدة ، ولكن الأراجيح هو أن تفسير النص هو ما يتبدل بصورة أكبر . إن تجميع النقد الأدبي الشفاهي من الناس لن يكتمل بأكثر مما يكتمل تجميع الفولكلور من الشعب في المستقبل . وحتى لو بقيت النصوص والتفسيرات

الهوامش

• يردوي : نسبة إلى اليهوديين وهم شعب زنجي يقطن في ساحل إفريقيا الغربية . [المترجم] .

١ - انظر : Dundes, Arewa (١٩٦٤) . قوانين شكل الفولكلور ، انظر : ورقة بحث Axel Ohrik ، القوانين الشعبية للسرد الشعبي .
قوانين التغير الفولكلوري ، انظر : Aarne (١٩١٢)

٢ - والمثل بلغة اليهودي :					
Owe	Pepin	Qrè :	bi	Qrè	ba gonh
proverb	is horse	word	if	word	got lost
المثل	حصان	كلمة	إذا	كلمة	ملقودة أصبحت
Owe	I'a	fo	nwé	a	
proverb	is we	use	finding it		
المثل	نحن	نستخدم	لايجده		

فيما يفحص المثل وتفسيره ، فانا مدين لـ E. Ojé Arewa .

٣ - نشر هذا المثل الأول ، انظر Dundes (1965 : 139) . المثل الثاني لم ينشر بعد .

٤ - Wedster's New World Dictionary of the American Language هذا هو المعنى المجهول :
The Oxford Dictionary of Proverbs , 17; Taylor and Whiting (1958)

٥ - قصيدة الأطفال عن المرأة المجهول التي عاشت في فترة العداة هي رقم ٤٦٦ من : Oxford Dictionary of Nursery Rhymes : إيداد Peter Opie, Iona الذين اقترحا (ص ٤٢٥) إن « العداة كان لوقات طويل رمزاً لحسن المرأة التناسل حتى تتزوج » . ولا يذكر معدا القاموس البيت الختامي الذي يرجع إلى تسعينيات القرن التاسع عشر في تقاليد الأوزارك Ozark ، انظر : Dundes, Hickerson (١٩٦٢) . وبالنسبة لقصيدة « Cock a doodle-dou » ، رقم ١٠٨ بمفردات المحدثين . لا يجد المرء أدنى إشارة ولو غير مباشرة لأي تلصيح رمزي . إنه من الضروري دراسة قصائد الأطفال دراسة أعمق . ويتساءل المرء لماذا حاول القرنان العيمان الثلاثة (Opie , ٢٤٨) مطاردة امرأة الفلاح . فلما كانت فكرة أوبينية لكان قطع ذيل الفار المتجرى رمزاً مناسباً للاخضاع .

٦ - جدير بالذكر أن عدداً من علماء الفولكلور لاحظوا ، مؤخراً ، أنه من الواجب وضع معنى الفولكلور عند الناس موضع البحث . لآراء مستقبليّة . انظر Legman (١٩٦٤ ، ٢٢ ، ١٠٦ ، ١٤٠) . و Linda Degh ، في بيانها للمهام المستقبلية لجامعي الفولكلور (مكتب بالجرية) ، تحت علماء الفولكلور على ترك الشروح لراوى الحكاية وجمهوره ، انظر Ethnographia ٧٤ (١٩٦٣) ، ١٠ - ١٢ .

المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها في نشوء الرمز التشكيلي الشعبي

د . هاني إبراهيم جابر

إن الرمز يذاب دائماً في تشكيله على الابتداء من بداية نشوئه تاريخياً . وإن الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافي وينمو على مر العصور . إلى جانب أن الرمز في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الحضاري الثقافي . ولذلك فإن ابتداء رمز جديد لا يقضى على ما كان قبله ، ولا يصبح الرمز القديم مهجوراً ، وإنما يحتفظ بقيمته باعتباره حالة تشكيلية عبرت عن فكرة معنوية تدور حول الدوافع الانفعالية والخيالية والثقافية الاجتماعية . والرمز في أسباب نشوئه يتجه نحو معالجة القيم الاجتماعية الموروثة . وهذا الاتجاه لا يشكل عائقاً جوهرياً في الاستفادة بالقيم الأخرى النامية مع تجدد الثقافة الاجتماعية وأثرها التاريخية . والتشكيل الفني للرمز في حالته التركيبية يعلن عن أنه ليس في طبيعته ما يمنعه من التكيف بصورة تراكمية ، لأن مفهوم التراكم في الرمز التشكيلي الشعبي بالتحديد لا يعني أنه يتم بدون نسق منظم أو متحد بين ما هو موروث وما هو متداول ، ولكن المعنى فيه ما يتشكل وينمو في بنائه الموضوعي بإضافات متتالية تكسبه المرونة لكي يتعايش مع التغير الثقافي وتنوع مفاهيمه عبر كل مرحلة تاريخية . وفي الوقت ذاته ، فإن هذا التراكم لا يتم بصورة نمطية أو مفتعلة ، وإنما يتكاثف بوحدات من الماضي ووحدات من الحاضر ، ثم يختزل كل من هذه الوحدات في بناء الرمز تشكيمياً بعد ذلك ، ليمر بوحداته الجديدة عن القيم الجديدة في أن مشتركه .

ويمكن القول اعتماداً على ذلك أن التراكم لا يعني حدوداً معينة من التفاعل بين مجمل الوحدات المشكلة للرمز فقط ، وإنما يعني قدرة المجتمع على اختزال صيغة دلالية جديدة تكون محملة بالحدود الأولية للرمز ، كتعبير فياض للالهام ، ووحدات تشكيلية تسهم في تنشئة معانٍ وفق وظيفة دلالية جديدة . وهذه الوظيفة الدلالية ، تنبثق إلى حد بعيد من المنظور التاريخي لمعنى تشكيل رمز جديد ، ويحدد هذا المنظور في « الفكرة » الشعبية من أساسها ومن المنظور الفلسفي لها المعبر عن مضمون هذه الفكرة . ولذلك يمكن القول إن الرمز بمكوناته الفكرية وعناصره التشكيلية يعتبر تركيباً معقداً للغاية . ومن منطلق هذا المعنى ، كان على مبتدعي الرمز الشعبي أن يعطوا لمجتمعهم رموزاً تعبر عن أفكارهم وخواصاتهم عنها ، وفي الوقت ذاته يستقبلون إنطباعات حولها . وينمو من خلال هذه الحركة السيارية نوع من العواطف الإنسانية تجاه الرمز وأهميته في حياتهم . وينشأ بهذه الدلالات الكاشفة لها والتي تستقر بحالتها مجمعة ومتراكمة في وجدان أعضاء المجتمع لفترات طويلة فكر جمعي يمثل بالتحديد مفهومها ثقافياً لعلة نفسية وإلغائية فكرية ، ولقيمة اجتماعية من قيم المجتمع .

وللسبب نفسه ، يمكن القول إن موضوع التواصل التشكيلي في إنتاج الرمز الشعبي إنما يعود إلى تنوع الإحساس لدى المتعاملين معه . وهذا التنوع يعود إلى الخواص الإنسانية من حيث الشعور وأيضا من اتجاه الأمنيات لدى كل فرد من أفراد المجتمع ، وهذا الأمر ينعكس على أهمية الرمز بدوره عند الجماعة ككل ، وعلى حاجة كل فرد له . وبخلاصة ذلك أن وجود الرمز إنما يعود إلى العمد الثلاثة الرئيسية التالية ؛ الوظيفة ، والبناء النفسى ، والفكرة الموضوعية . ومن هنا يمكن القول إن هذه العمد الثلاثة مجتمعة تكون أقدر من أى سبب آخر في سببية تشكيل الرمز وتحديد خصائصه ، إلى جانب ذلك فهي أبرز من غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى في المجتمع في تجانس الفكرة الشعبية والعناصر البنائية لها ، وأكثرها تحديداً للاحتشاد بالترانيمات الفنية المتواصلة من المفاهيم التاريخية الثقافية المختلفة بين الماضى والحاضر . وعلى ذلك يمكن التأكيد على أن الدراسة للرمز التشكيلي الشعبي لن تجد بديلاً من تتبع مسار العمد الثلاثة تاريخياً ، لأنه في الحقيقة ليس هناك أبلغ من الرمز في حالته الوظيفية في المجتمع ، ولا أعرق من البناء التشكيلي في التعبير عن تلك الوظيفة وخصوصيتها ، ولا أقوى من الفكرة الموضوعية ونوعيتها كدافع لنشوء الرمز وتشكيله . إن الرمز من لحظة نشوئه وتقبله اجتماعياً إلى مساره بعد ذلك مع التغيرات الثقافية التاريخية ، يعيش في ضمير الأفراد حياً متجاوباً معهم ، وإن كان لا يتم ذلك في كيان الإنتاج السابق للاضافات التي يضيفها الفنان الشعبي على الرمز بصفة مستمرة .

إن المعايير لصورة من الخطوط التعبيرية الموجودة على سطح أنية فخارية ضاربة في عمق التاريخ الفني ، لو تأمل بعدها أيقونة من الأيقونات القبطية أو البيزنطية بما تضمه من رموز مختلفة ، ثم اتجه بصره ناحية عمل لأعمال الفنان أنجيليكو من العصر القوطى وكشف عن مضمون العمل الفني وعناصره ، ثم طاف مع أفكار الفنان مايكل أنجلو المعبرة عن سيرة الخلق والجنة والنار وما ترمز له وحداته التشكيلية والموجودة على سقف كنيسة سيستينا بالفاتيكان ، سيدج في هذه الأعمال تواصل فكرة الرمز التشكيلي من المنشأ إلى عصورهم الثقافية المختلفة في حالة من التثنية النامية المستمرة . والسبب في ذلك يعود إلى الدافع الرئيسى الذى تبدو آثاره على الرمز ، وهو تنوع المعرفة والمهارة والخبرة لدى كل أفراد المجتمع ومن أخصهم المبدعين منهم . وإنعكاس ذلك في التعامل مع المفاهيم التاريخية والثقافية المتنوعة فيها ، وكذلك الأصول الحضارية من أنماط وطرز مختلفة . ثم آثار ذلك كله على بناء وحدة الرمز العضوية لتحقيق الحاجة منه . ولأن المبدعين في هذه الحالة يجدون أنفسهم ميالين إلى التخلف لبعض العناصر السابقة التي تزيد عن حاجة المعنى المستحدث والمقصود من الناحية العاطفية في عصرهم ، أو المخالف للاتجاه الجمالى العام تبعاً لتغير الأذواق وقتها ، حتى يبدو الرمز في حالته الراهنة منقطعاً الوظيفية في المعانى المضافة على الرمز السابق بإبعاده التشكيلية .

ومن ناحية أخرى ، أن تقسيم الرمز ذاته عند تحليله إلى محاور نوعية ، ووحدات تشكيلية تبين الفكر الموضوعي والتعبير النفسى عنه ، نرى أن هذا الاتجاه ضرورى لتوفير مادة علمية تغطي العمد الثلاثة السابقة ، وأيضا للتمييز بين كل هذه الأفراد في مراحلها التاريخية . ولأن هذه المحاور مجتمعة سوف توضح لنا سلسلة من العليقات ذات الصفات الثقافية والوحدات التشكيلية في أصولها الحضارية ومفهومها التاريخي . إن تحليل الرمز التشكيلي الشعبي من خلال هذه الكيفية سوف يمدنا بصلات مختزلة لأشكال فنية وتشكيلات مركبة . ومع هذا كله فإننا سوف نكشف عن الأشكال الثقافية والنماذج المرتبطة بها عن الناحية السلوكية والمفاهيم المتغيرة . وهى في مجملها تمثل الفكرة الناهضة والدافعة في أن واحد ، والتي بلا شك لها تأثيرها المباشر على تركيب الرمز من الناحية الإلهامية وإبعاده النفسية .

الاتجاه نحو الإبدال هو نوع من أنواع النشاط الفكرى والفنى بشكل مطلق ، ولكن في تنشئة رمز من الرموز هو الطبيعة الأساسية للرمز ذاته . حيث إن نشوء رمز يحتاج إلى درجة عالية من الاستعلاء على الواقع وإبداله بعالم مغاير مغمم بالمكشوفات النفسية والخوف والقلق والأمانى والوجدان والانفعال والإيمان ... إلخ . « إن مكتشفى الرموز هم الذين ارتفعوا عن مستوى ما يحيط بهم من ظروف واقعية ، واتجهوا بعد ذلك إلى تخيل ما لا يمكن أن يتعايشوا معه بالعقل المدرك » .. الارتفاع عن مستوى الذات فيما يمكن أن يقوم به المرء عادة ، ففى استغراق الإلهام يحظى المرء بالكار تحولية خطيرة في حياته أو في الواقع من حوله . وهذا معناه أن شدة إنغراسا في حالة نفسية جديدة ليست هى الحالة التى دأب على الإنخراط

فيها الاحساس بها بدخيلته . والواقع أن بيننا وبين الحقائق الالهامية ما يشبه الحجاب لدرجة أننا نستطيع القول بأن هناك ما يشبه التباين فيما بين الاستدلال المنطقي القائم على إستقراء الواقع وبين الالهام . فقلنا أننا نقيّد أنفسنا بالمنطق الذهني ويربط المسببات بأسبابها ، فإننا نخل قاصرين عن بلوغ المرحلة الالهامية . معنى هذا أن الاستقراء الالهامي يتطلب الإنضاج أو الانفكاك من قيود التفكير العلي أو السببي حتى يتسنى الوقوف أمام الحقيقة وجهاً لوجه . « ومن هنا فإن مثل هذا الإبدال في الميل لإنتاج رمز شعبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً ودائماً^(١) بعملية الاستقراء الإلهامي عند بعض المتكلمين لاهمية وضرورة تشكيل الرمز الفني ، معبراً عن العديد من الحقائق الالهامية . وعلى سبيل المثال فكرة البطولة عند عنترة أو سيف بن ذي يزن أو غيرهما ، هي فكرة رمزية نبئت من خلال استلهاهم معنى البطولة والصفات التي تتلوها بها . إن المرتكز النفسي الذي يركز عليه صانع الرمز هو أن الإنسان في حاجة لصورة بطل يتمنى أن يسير في خطاه ، وأن يتمثل بشخصيته من خلال الوهم الرمزي الذي صاغه مبتدع الرمز التشكيلي . ولعل السر في هذا يكمن في صفة التشكيل التي يجب أن تكون عليها تلك الصور حتى تضفي الفرصة لخيال الشعبين ، ولكي يتسجروا من تصوراتهم الذهنية نسيجاً يؤدي دوره في الحالة النفسية لديهم . وهذا ما يؤكد فكرة الإبدال والإحلال الدائم في مظاهر تلك الصور وتعددتها بشتى المواقف والمفردات التشكيلية المختلفة . وتأكيداً على ذلك ، فإن الشعبي يحكي رواية من الروايات ثم يعقبها برواية أخرى نستشعر منها أن البطولة هنا تتحول إلى بطولة للراوى ذاته ، يحلم بها أكثر من أصولها الدائمة وإن كانت واقعية أو نبت خيال فقط . « ومن هنا فإننا نعتقد أن الأساطير البشرية الكبرى والقصص والملاحم اليونانية وأبطال شكسبير ، وغير ذلك من الأساطير ، إنما تتضمن أشخاصاً أو قل أبطالاً حقيقيين ، لا من الناحية التاريخية البحتة بل من الناحية الإنسانية^(٢) . وعندما تكون الثقافة المكانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بنشوء الرمز التشكيلي المعبر عن فكرة البطل المحورية لأكثر من ثقافة مشتركة ، فإن تقسيم ظاهرة الرمز في هذه الحالة ، تبعاً لمنطقة النشوء الثقافية ، أمر يعد من الأهمية لكشف نمطية التصوير البيئي وإنعكاسه على التشكيل الفني . فلقد يرغب محبو البطل في كل بيئة ثقافية في أن يستأثروا بصورة خاصة من صور التعبير نابعة من حدود الثقافة كالبنيّة ولانها المكانية وحدودها المعرفية وعلاماتها التشكيلية . وبذلك تعدد الصور وتتوزع الأساليب ويحتفظ البطل بصورته كما يتبناها كل مجتمع عن الآخر .

إن الإلتصاق بأن هناك سلوكيات معينة لها طابع الخصوصية تجاه الرمز الذهني المشترك ، داخل كل منطقة ثقافية ، لا ينفي في الوقت ذاته أن هناك سلوكيات مشتركة بين أكثر من منطقة ثقافية تجاه رمز واحد ، وبخصوصها إذا كان هناك وقع معين حول تأثير معتقد إيماني محوري مشترك بينهم ، ولكن لا ننكر ونحن نذكر ذلك أن هناك فروقاً سلوكية مصاحبة لمعيشة هذا الرمز المشترك يخضع للارتكاز النفسي ونوعيته في كل منطقة ، وبالضرورة ستكون منفصلة عن غيرها ومتباينة عنها .

وهناك على المستوى الثاني من خصائص الإدراك بالرمز ، كيف أنه قد تنطوى مقارنة رمز تشكيلي بالأشكال النفسية والتوذية التي بنى عليها فكرة الرمز في كل مرحلة تاريخية على نتائج تؤكد معها على أهمية موضوع التراكم للمعرفة والخبرة وأثرهما على تنشئة مستمرة للرمز نفسه . لقد شغل الدارسون في الاستقراء أنفسهم كثيراً بالجماليات دون التعرض لتحليل العنصر التشكيلي تحليلاً يكشف عن وحداته الفنية وارتباطها بالأشكال الفنية الحضارية ، على النوع التركيبي والوظيفي للتداخلات الثقافية والجمالية على حد سواء . لذلك فإن الحصول على صورة متكاملة لتتنشئ الرمز التشكيلي يتطلب أن ننظر إلى الأبعاد الثقافية الحسية والمادية والفكرية والفنية باعتبارها تيارات ثقافية فنية كالأساطير والعقائد والطرز والأنماط الفنية والتقاليد الاجتماعية ، إلى جانب هذا ضرورة رصد التعبيرات الفنية والتي تأخذ في بعض الأحيان صور فردية ، وبخصوصها إذا كانت محملة بخصوصية إبداعية تمثل عصرها . إن الناظر إلى المجتمع المصري القديم ورموزه التشكيلية المتعددة ، فيما قبل الأسرات إلى العصور المسيحية ، إلى إن ساد الإسلام جوانبه يجد أن الرموز التشكيلية قد تشكلت بصيغ متنوعة على الرغم من تنوع المفاهيم الثقافية لأشكال كل عقيدة ، وبما لتعدد اللهجات التي صاحبت بالتالي تنوع العقيدة ، فإنها أي الرموز المصرية لم تفقد أبعادها الفنية والوظيفية منذ المنشأ إلى مراحل التنشئة الفنية في ظل المفاهيم التاريخية والحضارية ، فإن حيوية الرموز المصرية ظلت محتفظة فكرة الإيمان والتقرب إلى الله على الرغم من تنوع الأيديولوجيا في كل مرحلة .

على أن هناك وجهات نظر تدعو إلى تقسيم الرمز إلى مراحل تاريخية تقسيما منتهيا عند نهاية كل مرحلة عقائدية ، وبالتالي فإن دراستها تكون من واقع أنماطها التشكيلية في حينها . ذلك أن عملاً تشكيميا أو أسلوبيا معبراً عن الرمز في العقيدة بعينها ، قد يكون محملاً تحمياً كاملاً بخصائص تلك العقيدة ، بصرف النظر عن الفكرة الدافعة الأولية . وهذه الفكرة تعود إلى فكرة الرمز للإيمان في حد ذات . وعلى الرغم من بجملة هذا الاتجاه ، فإن الاتجاه الأمثل والواقعي يرمى إلى التعرض للرمز من حيث إنه صدى للفكرة الموروثة في المنطقة الثقافية . ويبقى التساؤل هنا عن المفاهيم التاريخية وأثرها على نشأة الرمز التشكيلي في كل مرحلة منصبا على دور هذه المفاهيم . وهل تغير أم تضيف إلى حد التراكم ثم الاختزال ؟ « وأصبح التاريخ بذلك تساوياً عن الماضي الذي منه يتفدى الحاضر ، فهو محاور بين الحاضر والماضي اشتملت أيضاً على تلمس المستقبل ، وهو مستودع كبير للمعاني يمكن أن تؤدي دورها ككشف وإحياء ووعد » .

إننا أكثر اقتناعاً بفكرة ثوارث الموروث الفكرى الموجد ، وبالتالي على قناعة بتوارث الرمز في صورته الأولية ، والمثال التالى يوضح أن فكرة الجسم التشكيلي ، وهو جنس من أجناس الرموز الفنية المعبرة عن نواح طقوسية وإيمانية ، عرف في العصور البدائية وإتخذ إلى جانب التجميع عناصر ومفردات فنية مختلفة ، واستمر هذا الإنتاج في العصور الفرعونية متطعياً بأشكال عصره الثقافية ، ثم نهج المسيحية وعاداتها ومفاهيمها وأسلوبها في التعبير عن الإيمان بما جاء في كتبها . وفي العصر الإسلامى تم إختزال الرمز وتحور في ذات المنطقة الثقافية ليستخدم كرمز ترويحى في صورة مجسمة مناسبة إحتفالية لها أهميتها عند المصريين ، وهى مناسبة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، بعروسة مشكلة مشخصة . والقياس على ذلك هنا ، إن الرمز التشكيلي لا نستطيع البحث فيه من خلال وظيفته الدالة عليه في المنشأ فحسب ، ولا يمكن إعتباره مرحلة تاريخية فقط . لأن الفكرة المحورية وهى الباعثة على استخدام رمز مجسد مشخص للتعبير عن موضوع إيمانى كانت وراء التشكيل الفنى الدائم والمتراكم . كما كانت أيضاً بمثابة الدافع وراء هذا الاختيار الفنى في كل العصور المتنوعة ومفاهيمها الثقافية المختلفة . ونحن يطالع هذا الرمز الموروث بروح جديدة ، تمثلت في نوعية جديدة من العقيدة ، كان أثرها واضحاً في كل مرحلة حتى ولو حدث تحول في الوظيفة كما ورد في العصر الإسلامى ، فكانت الفكرة الإيمانية والهدف الاحتفال في طريق واحد نحو السبب في إنتاج عروسة حلوة كاملة التزين والإنبهار ، للمشاركة بها في احتفالها لها قدسيتهما ولها موقع الإلزام بها ، ما يجعلنا نستشعر بالطابع الروحي الموحى بالخلفية الدينية . وهنا لا شك تتجلى قدرة المبدع الشعبى في التوفيق بين الموروث الفكرى والمفهوم التاريخى له ، وبين بقاء الرمز كتاريخ ، وفي حالة من الاندماج بين المادة والروح في إطار تجريدى « صور ومعان تتداعى في ذاكرة المتأمل لجانب من جوانب الإبداع الفنى الشعبى ، تحمل بقايا الأساطير والتاريخ والمأثورات الشعبى نمطاً فريداً في تشكيل الصورة (النموذج) لبطلة من بطلات المأثورات الشعبى يمتزج فيها جمال أيزيس مع ما تبقى لنا من دمي خضيبية متحركة كانت تستخدم في أعياد أيزيس في مصر القديمة واحتفالاتها . كما يتماثل في تشكيله الفنى مع ما عثر عليه من بقايا التماثيل الجصية في حفريات الفيوم التى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس الميلادى ، يشكها الفنى الذى يتماثل — بل يتطابق — مع القالب الأصل لعروسة المولد ، ثم ما أضفاه عليها الفنان الشعبى من تجميل وزينة وهالات وأزياء وخال الحسن ورسم الحواجب والعيون ، حيث تجتمع فيها من عناصر المأثورات الشعبى قصة وتاريخ ووظيفة في الحياة . إن استبقاء التاريخ والواقع ، التراث والمأثورات، يكشف لنا عن أنماط عدة من مأثوراتنا وفتوننا لها إتصالها بأصول ثقافية تعرب في عمق التاريخ قروناً مديدة ، بل لسوف يكتشف الباحث في المأثورات الشعبى المصرية ، أن عناصر ثقافية ظلت تتناقل عبر الأجيال ، قد يتغير فيها الشكل ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين ، وقد يظل الشكل محفوظاً ولكن تبدل الوظيفة^(٢) . تريك هذه الدالة ، عن عروسه المولد في فريديتها حين تمنع النظر في أسباب نشوئها ، عمق العناصر الثقافية وخلصه التجارب الاجتماعية ، والتى عبر عنها إكتشاف رمز يعمل طابع الاستمرارية عبر المفاهيم النامية الثقافية الحضارية . وتأكيداً على أهمية ذلك أن هناك تركيزاً على مشكلة فكرية بعينها من مشاكل أسباب تنظمت العروسة كرمز دوماً في العمل الشعبى ، عندما يتعدى حدود منطقة ثقافية ليشمل كل المناطق الثقافية الأخرى التى تدب بالفكرة الواحدة وتتفاعل مع أبعادها الإيمانية ، ولكن التعبير السلوكى نحوها يأتى بصور مختلفة . وهذا أيضاً يتمثل في قوة وأهمية دور الفن التشكيلي في التعبير عن ذلك في

خصوصية رائعة مرتبطة إلى حد كبير بالروافد التاريخية الثقافية الداخلة على الثقافة المكانية التقليدية إلى جانب عملية الإحتواء وغيرها .

نخطئ إن حسبنا أن الرمز في تاريخه الطبيعي الملزم لحيالات الناس مجرد سلوك تشكيلي وإنتاج مبدع في إطار من التجديد فحسب . ونخطئ إن لم نَرُ ظاهرة الرمز في ظل الأسباب التي دفعت به من واقع الظروف التي تطرا عليه بصفة دائمة . كما أننا نخطئ إن رأينا تلك الظاهرة موصولة أوثق الصلة بالثقافة الأصلية التي يحدث من خلالها حالة من المزج الدائم مع المفاهيم الداخلة للثقافة التاريخية والحضارية . إن هذه الحالة التي تعد بمثابة الحركة التنشيطية للرمز تنقف مع الدوافع الحقيقية المسببة لتنشئة الرموز التشكيلية الشعبية المتواصلة في حاضرها ، والقديمة بخصوصيتها ، خلف كل إبداع جديد . وقد اختلف العلماء في أي الأمرين أسبق ظهورا وأقدم عهدا ، الرسم والتصوير ، أم نحت الأشكال والتماثيل ملتصقة بالسطوح أو قائمة بنفسها . وقد يخيل للإنسان أن الأقدم والأسبق ظهورا إنما هو نحت صور الحيوان وغيره من الأشياء مهيمنة ، لأن في الرسم والتصوير شيئا من الاختصار والاصطلاح ، إذ يكون التعبير عن الأشياء وتمثيلها يبعد عن أبعادها بدلًا من ثلاثة (الطول والعرض ، بدلًا من الطول والعرض والسك مثلاً) ، ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن الرسم على السطح المستوي هو في الواقع أبسط العمليتين من الوجهة الفنية ، فضلاً عن أنه يتطلب آلات أبسط ووسائل أقل تقليداً . إن الوسائل الفنية للتصوير والرسم والنحت إنما هي اختراع من الإنسان ليثخنها مجالاً وإعيا لتصور الرمز ضد كل الخواطر والشياطين والعوامل الطبيعية التي تكن الحالة الإدراكية عند الأقوام الأولى بدرجة كافية لفهم مكوناتها والتعامل معها ^(٤) .

إن هذا الاختراع في زمانه هو بداية نشوء فكرة الرمز التشكيلي ، ويسمونه علماء الاجتماع الرمز المعبر عن الثقافة الدالة على العقيدة في المكان ، وهي في الحقيقة تعني في جوهرها الفكرة الذهنية والصنية من وراء هذا الاختراع . وتعود تلك الفكرة إلى أن الإنسان في كل بيئة ميال إلى الاختراع للرموز معبرة عن أبعاده الاجتماعية والسلوكية . فسبق وأن ابتدع فكرة المكان البيئي ، ثم اخترع فكرة المكان المقدس قبل أن يخترع المكان المبني كهياكل ومعابد للآلهة . وعندما تنطلق إلى هذا المثل المتشبه في نمط من أنماط الرموز في عصر سحيق بفاهيمه الثقافية وقتها نرى ما يعرف بالتشكيل « الضلمن » ، وهو بناء حجري اتخذ تمثيلاً للصيا وارتباطها بالمعتقدات الدينية . و « الضلمن » كلمة تتكون من شقين ، الشق الأول منها « ضل » ويعني المائدة أو الطاولة . والشق الثاني « من » ويعني حجر . إن هذا البناء ما هو إلا رمز بثنائي مقدس ، في مكان مقدس أيضاً ، ليكون البناء والمكان بمثابة التعايش مع الفكرة والقرار ، يجتمع فيه الناس مع العرافين والكهنة للتشاور في أمور حياتهم . وبهنا هنا أن نوضح شيئاً هاماً بالنسبة للفكرة باعتبارها فكرة تجريدية تؤمن بالغيب والطالع ، باعتبارهما من الشؤون الطقسية التي تتطلب مراسيم معينة من العادات والتقاليد ، وأن ما يقرر هذا الجمع قرار يلتزم به الجميع . وهناك نمط آخر من الأبنية التي تحمل طابعاً رمزياً يعرف بالكرومليخ « وهي كلمة بلهجة أهل مولدوليا بشمال رومانيا وعلى حدود روسيا البيضاء . إن الكرومليخ تجسيد لسابق الفكرة ، ولكن جاء على شكل تكوين يشبه الدائرة المستديرة يتوسط الدائرة مجسم تحتي رمزي يرمز إلى المعتقد الديني في تلك المنطقة ويعرف بـ « المنهر » ، وهو عمود قديم يذهب إليه المتعبدون ويقدمون له القرابين ، وكان في سابق عهده هذا يقام بأطراف المدينة في بقعة عالية تعرف بالمكان المقدس . بكلمة الكرومليخ مكونة أيضاً من مقطعين ، المقطع الأول « كروم » ومعناه الدائرة ، والثاني « ليخ » ويعني حجر غير مصقول . وعند النظر إلى التشكيلين نجد أن الشعبي حرص على :

١ — ربط الفكرة الإيمانية برموز تحويها مادياً وحسياً ، ووظف المكان في مكانين ، الأول : المكان المقدس ، والآخر للمعيشة .

٢ — أن إختلاف أسلوب التشكيل لم يمنع الفكرة الأساسية في التعبير عن نفسها من خلالها . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الفكرة بالتحديد تون واحد ، ولكن التعبير عنها ليس له حدودا معينة .

٣ — تقديس دور الرمز والحكام ووضعهم في مصاف الآلهة ، والنظر إليهم من منطلق أسطوري « إيماني » . وهذا

الإيمان الإنفعالي عند أفراد المجتمع في ذلك الوقت هو المصدر للقوة والحركة ، إلى جانب التوجه نحو قوة مذهبية تحول الوهم إلى صورة مجردة لها .

إن استمرار هذا الموروث التاريخي ومفاهيمه البنائية والرمزية قد استمر عبر العصور التاريخية المختلفة ، وعرف بقسم الفروسيّة المرتبطة بالدائرة أو المائدة المستديرة ، وأخذ عنه أيضا النمط البازيليكي في العمارة المسيحية . واللّن في الحضارة الفرعونية القديمة لا شك أنه أعلى الكثير للفكر الشعبي ، وخصوصاً في النواحي العقائدية . وكان للتحوّلات التاريخية المتلاحقة تأثيرها الواضح على الحركة التشكيلية ، وعلى تنشئة الرموز العديدة في هذا الإطار . والنّاظر إلى المجتمع المصري بعد عصر الأسرات وأثناء تولى الملك مينا الحكم . يرى أنه تكونت في عهده تغيرات اجتماعية واسعة في إبعادها ، وأنشأ فكرة المدينة قبل الفكر اليوناني . فقد أسس مدينة « منف » لتكون مقراً للحكم وعاصمة مصر ، وهي المدينة التي عرفت بذات الأسوار البيضاء ، وأسس لها ديانة جديدة لعبادة الإله « بتاح » والمتبع لمسار العقيدة في مصر يجد أن عبادة الإله بتاح تحولت إلى عبادة الإله آمون في الدولتين الوسطى والحديثة ، ثم تحولت إلى عبادة الإله « أون » في عصر الملك « اخناتن » ، ثم تحولت مرة ثانية إلى عبادة الإله « بتاح » ، ويعد ذلك تحول مدينة منف إلى مقر حكم عظيم مصر الفوقس زعيم قبيلتها . وفي العصر الإسلامي اتخذ المسلمون مدينة الفسطاط المقابلة لمدينة منف على الجانب الآخر من النهر مقراً لهم . كل هذه المتغيرات التاريخية هي في أصولها مفاهيم ثقافية متنوعة لا شك أنها أدت دورها في تشكيل مفهوم الرمز من خلال استمرار الفكرة ، وأن التراكم الثقافي كان لابد أن يتبعه تراكم تشكيلي أيضاً . وإذا تعرضنا إلى المفاهيم الأخرى كالحرب والتجارة فسندجدها أثرت بدورها على المجال . فكان للحروب التي عرفت مصر مبكراً أثرها في تنشئة العديد من الرموز المادية والحسية ، ومنها حروب سيناء والجنوب . أما عن التبادل التجاري فقد أرسلت مصر الأساطين المصنوعة من الأخشاب المستوردة من سوريا ومن الصومال لجلب ما تحتاجه مصر من بعض الخامات الأولية ، وخصوصاً من سواحل فينيقيا . وكانت الحروب مع التبادل التجاري منذ الأسرة الخامسة سبباً مباشراً في نقل بعض الرموز الأفريقية من بلاد بونت كالزوار والريص البدائي ، كما هو موجود على نقوش المعابد .

ولأثبت حقيقة توارث العادات الشعبية كموروث فكري ، يتطلب الأمر أن نقرأ تلك الإشارات التي دونها الفنان في ذلك الوقت ، منها ما يمثل الاحتفالية بيوم العيد ، فقد قسم الفنان الأبعاد الاجتماعية وفقاً للأبعاد المكانية — المعبد ، الاحتفالية ، السوق . ومن خلال هذا التقسيم أضفى على العادات والتقاليد التي يمارسها المجتمع إبتهاجاً بهذا اليوم . نشاهد لوحة تصف جماعة من الرجال والنساء يصحبون أطفالهم إلى المعبد ، بعد أن أعدوا أنفسهم للتوجه إلى المعبد من خلال طقوس معينة تمارس في الدار قبل الطقوس الرسمية والتي يتولاها كهان في المعبد . وبعضهم وقف في إنتظار الكاهن المسئول عن عملية الختان لأطفالهم . ولوحة ثانية تمثل الناس وهم ينتظرون مرور المنوك الرسمي للمشاركة في هذه الاحتفالية يضم الملك والأمراء والكهنة وغيرهم من المسئولين . يصطف على الجانبين عسكر ومعهم الاتهم الموسيقية والرماح تطولها الأعلام ، والناس تقف معهم على الصفين ، وتضم للوحة أجناساً من البشر مختلفي المواطن ، شأن المدن يفد إليها الناس من النوبة ومن ليبيا ومن سوريا ومن البربر ومن كريت ومن الصومال ومن الآشوريين والحيثيين ، وهناك العوام من أبناء الكنعانيين والهند من سيناء .

وإذا كانت هذه هي عادة المدن فإنها أيضاً عادة من عادات الاحتفالية بالأعياد . وبعد مرور المركب ينصرف الأطفال فيلعبون لعبة الكعب والكرات ، ولعبة دري يدورة (دوخيني بالموتة) ، ولعبة الإغماء وصلح ، ولعبة جمال الملح ، وطوبة على طوبة ، وشبر على شبر ، والترنجية وتقسيمات المربعات على الأرض ، والسجيا .. وغيرها كثير . وآخرون يذهبون إلى النيل للاستحمام والصيد ، وآخرون يصنعون مراكب من عيدان البردي . والأطفال يتزينون يوم العيد بالثياب البيضاء والنعال المصنوعة من اللوف أو جلد المعيز .

يسبق يوم العيد قيام النسوة بالتوجه إلى الجبال ومن يحملن الأقفاص والقفف مملوءة بالفطائر والجميز والبلع والنبق وبعض النباتات الخضراء لترحم على الموتى ، وفي لوحة أخرى — تبرز الحزن القاتل تعبيراً عن موت أحد أفراد الأسرة —

نرى النسوة يرددن الادعية ويبدون صراخهن كعويل مسموع من خلال النقوش النحتية . وبعضهن يضعن التراب على شعورهن ويطنطن الخدود ويضربن الصدر العاري بشدة وبحركة لها رتم خاص . وأخرى ترش الماء أمام الجناز . إنها صورة تعبيرية عن الفرح وعن الحزن وعن العادات المصاحبة لهما .

والتوجه بعد ذلك إلى السوق الذي يعتبر بدوره يلتقى لكل الأجناس الوافدة من بلاد قريبة وأخرى بعيدة ، والكثير يعرض بضاعته من الخضار إلى الثياب والصناعات البيئية والأحجار الكريمة والمتواضعة . ونجد الرجال يحملون بضاعتهم على الصمير ، والنساء يضعن إنتاجهن على رؤوسهن أو في أكفاس وسلال . وهناك من يبيع الماشية . وهذا دكان لبيع الطيور واللحوم ، وآخر يبيع البخور والندور والقرابين . وفي مكان آخر نجد الحلاق ومعه بائع النعال ، وفي ركن من أركان السوق نجد بائع الفخار الذي يبيع القلل وأواني الطعام بالألوان الطبيعية البيضاء المطلية بالجير أو الحمراء والأسوداء .. إن البيع يتم بنظام المقايضة .

إن هذا الشكل لاحتفالية كانت منذ ما يزيد عن ٥ آلاف سنة مضت ، مازالت « الفكرة » حولها تطبق بأصولها الرمزية حتى الآن . ولما مع هذه الحركة النامية في استمرار الرمز ، نؤكد على أن فكرة التلاقي بين الثقافة الموروثة وبين المفاهيم التاريخية والحضارية ، أمر لا يعني بشكل مطلق أن هناك مجتمعا تقليديا ، حضريا أو بدائيا ، أخذ من تلك المفاهيم كل صفاتها أو تنازل عن كل خصائصها . ولكن ، لا مفر من تنشئة رموز جديدة تكيف دلالتها نتيجة التلاقي مع الأشكال الجديدة للأصول التاريخية والحضارية ، « أما فيما يتعلق بالدور المتواصل ، فإن علينا أن نفترض أن هناك دافعا وراثيا بأبطن النفوس في النوع البشري يدفع نحو التطور ، أي النمو العقلي والاجتماعي مع التعقيد ، ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالبا ما يكون ضعيفا سهل الإنحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية » . « إن هذه الضغوط الخارجية المتمثلة في آثار التداخل الثقافي تتضمن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية والتجارية وغيرها^(٤) ، وتتمكن فيها حلقات تكاد تكون متكاملة من التقاليد والمعتقد التي تنعكس آثارها جميعا ، أو بعضها ، على الثقافة الأصلية للبيئة ، وبالتالي سوف تؤثر بطريقة مباشرة على تنشئة الرمز وأشكاله ، كما أثر الرمز المصري العقيدي في العصر الفرعوني على الرموز المعاصرة في جزر كريت ، ثم على الفكرة الأولى للأفريق . لقد كانت ومازالت العقيدة الدينية تمثل أهم المعطيات الفكرية الحاضرة لتنشئة الرمز ، وكانت الممارسات الإيمانية المرتبطة بها تآثرها في تعدد أشكال الرمز المحقق لها تفاعلها مع القائمين بتلك الممارسات . وهذا ما يوضحه المثال التالي عن دور التلاقي الثقافي ، في حلم فيليب المقدوني عندما رأى حية راقدة بجوار إمراته أليسمبياس وهي مستغرقة في نومها ، بيد أن الحية لم تكن في الحقيقة سوى الإله آمون . « ولا صلة لوجود الرمز التشكيلي والمعرفة بمضمونه مادام الرمز لا ينطوي على دلالة إدراكية به ؛ ولذلك فإن الرمز لا يكون جزءا من العقيدة ذاتها إلا بفضل ما يضفيه الإنسان من خياله وتصوره عن طرق ممارسته ويلمع الإيماني على الرمز المشكل من معان مختلفة .

وعلى ذلك يمكن القول : إن التشكيل المعبر به عن عقيدة ما ، يكتب العقيدة بالنسبة للأقوام التقليدية ، وكذا عند الرجل الشعبي ، يتألف من مجموعة من التصورات الإيمانية في حالة من الإيحائية حول مضمونها . إن التأويل العقلي للرمز هو في الواقع تأويل حسي للتعبير عن كل ما في العقيدة وعن كل الرؤى الإيمانية لها ، أكثر ما يكون تعبيرا مزاجيا لغنية مبدع كان . ومن ثم يأتي دور التوحد بين الرمز وظاهره وقناعة أفراد المجتمع بعد ذلك . والتوحد بين الرمز المشكل والعادات المرتبطة به وعدى إنتشاره من عدمه . « وفيما يتعلق بالدور البيئي علينا أن نفترض أن البيئات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل في عملية الانتخاب الثقافي الذي يماثل إلى حد ما الانتخاب الطبيعي في العالم العضوي . وسيل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقافية ، بما في ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع إلى التغير في كل جيل ، وأن البيئات هي التي تحدد الذي سيعيش منها ، والذي يبيد وينقرض ، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية »^(٥) .

منذ أن نشر المؤلف الألماني كارل أينشتين ، كتابه عن الفن لإرنستى موشمأ فيه أهم الخصائص الجمالية لهذا الفن ، تتابع بعده كتاب الأنثروبولوجيا مجردين الأعمال الفنية من جمالياتها ، ومنصرفين تجاه نسج العادات والمعتقدات على حساب القيم الإبداعية ذاتها . ولكن ما يعنى هذه الدراسة من كارل أهشتين ومن الأنثروبولوجيين لجوء الفنان الأفريقي الشعبي

بالتحديد نحو التعبير بالنقش على المجسمات النحتية من الأخشاب والعاج ، تقليداً لما هو حادث فعلاً في الطبيعة ، حيث يكثر اعتماد الإنسان الأفريقي نساء ورجالا على استخدام تشكيلات خطية محورة وتجريدية لرموز يكتشفها ثم يقوم بنقشها أو وشمها على جسده أيضا . إن الانصراف نحو تأكيد هذا الفعل الانساني على مشخصات الفنية يعود إلى دورها في السحر والتمسح بالمنظور الديني . لم تعد تلك الشخصيات النحتية بعيدة عن كونها القرين في صورة تشكيلية كاريكاتيرية ، ولكنها في غاية الواقعية من حيث الوظيفة التقليدية لها . وإن كان ثمة ابتعاد عن النسب أو تشويه إلى المفرادات ومبالغة في التفاصيل فهذا أيضا نوع من درء الحسد . إنها تركيبة في غاية التعقيد ، ومكونة من عوامل متعددة ، لذلك تعتبر كل وحدة إنتاجية تمثل عالم تشكيلي خاص . وبعد ذلك ، إن دراسة هذا الأسلوب في التعبير الفني يمكن معه فهم الإطار الاجتماعي للعادات التي تحيط بالمفردات المرسمة والمنقوشة ، ولكن نستطيع ذلك ونحن نجلو يوضح عن القيمة الجمالية للرمز ، واستخلاص التصور الذهني للإبداع التقني لهذه المجسمات الفنية .

عرائس الفنان نبييل درويش :

يعيش الفنان نبييل درويش مع أسطورة العروسة معايشة وجدانية ومعايشة تراثية ، بالإضافة إلى معرفته العظيمة بفنون الفخار والخزفيات . تربى الفنان في ورش الفواخير بمنطقة السلطان بمصر القديمة ، قلعة الفخار الإسلامي ومدرسة الخبرة وتضريح الحرفيين . وتعلم أيضا على أيدي أستاذ التجريب والإضافة الفنان المعلم سعيد الصدر . واكد درويش علمه في كلية الفنون التطبيقية ، وأصبح الآن أحد رموز هذا الفن في العالم . لقد اتخذ العروسة مجالا للفن والبصوت ، ليطبق عليها كل ما حمله من خيرات تراثية ومعرفية في مجال توظيف الخامة البيئية والمحلية من طين ومن مواد الطلاء . فنجد عرائسه تحتفظ بالفورم الشعبي من حيث كيانها المتمثل في ملامح العمارة التقليدية الريفية ، ويوظف عنصرا حضاريا ظهر في أزهى عصور الفخار في مصر وهو فن شبابيك القلل توظيفا جديدا من حيث الاستخدام يحفظ فيها بجماليات هذا الفن وبرمزياتها من حيث عضويتها في التشكيل الفني . وهذا الاستخدام يعود إلى إحتكاكه بالأساليب المعاصرة في فن الخزف الصائغ من ناحية استخدامه كعنصر جمالي لذاته .

وكان النقش على السطح كروزته (محور زهرى) تتوسط الأشكال ، أو ركن من أركان جوانب العروسة ليلعب بهذه الروزته لعبا موحيا بفن الدانتيل وأشغال الإبرية ، وذلك تعبيرا عن مهارته العالية في البناء النحتي . تتشكل عرائسه من كتلات رئيسية لريفية في حياتهن اليومية ، وهن يحملن القلل والبلايص ، ويأتى مع التشكيل ليدل على أهمية الخامة البيئية في التعبير عن رؤية شعبية . يستعين الفنان نبييل درويش — في كثير من الأحوال — بعناصر جمالية ، كانت في الماضي ضمن التراث التشكيلي ، كالكتابة الخاصة بالأدعية أو الدعوة إلى التقافل ، إلى النقوش الزخرفية المجردة البارزة والفائقة على البناء الكتلي النحتي لأعماله . ويشكل الجسم البشري دورا موحيا في بناء الأواني الخزفية من التشكيل العضوي والحسي . وهذا الأسلوب من إخص رموز فن الخزف الشعبي (أنظر إلى بناء القلة الفناوى بالتحديد) . وتلبس الطيور والحيوانات في تدخلاتها مع الأشكال النباتية معنى إسلاميا في الفن التاريخي وخصوصا الساساني والتركي ، وأحيانا السوري ، في تضفيره واحدة تعبر عن أصالة الإنتاج المعاصر في تأسيل التشكيل في شعبيته .

وأطابق الفنان درويش تكون في إنتاجها مكملة لرؤية الفنان الإبداعية ، وفيها أوحى لنا الفنان بقرامته المتعمقة للرموز التشكيلية عبر مفاهيمها التاريخية للفرعونية والبطلمية والإسلامية ، لينسج منها نسيجاً معاصراً يعبر به عن الثقافة المصرية في مدلولها القوي .. هذه الثقافة الفنية بمفرداتها وعناصرها النظرية والمادية . إن رسومات هذه الأطباق ، شكل (١) لا توجد لحظة إغتراب ولا لحظة ضياع ضمن الحركة التشكيلية المعاصرة ، على الرغم مما فيها من آثار الماضي ومن جو أسطوري ومن مفردات لا تعيش بيننا الآن ، إلا أنه بالقدرة واع يعود بها إلى المعاصرة بما يجعله من الصدق في التعبير ، وما

يضفيه من جمال في روح العمل الفني . إن العناصر الفنية في أعماله تتعمق في البعد الإنساني إلى أبعد حد .. إلى الحد القريب من القطرية المدركة . ولأن أعماله جاءت مختزلة إلى أبسط صور التجريد فإنها تعيش في وجدان الإنسان مهما كانت جنسيته وميوله الفنية .

ومن أعمال الفنان نبيل درويش ، والتي يعتمد فيها على ثلاثية التراكم الثقافي (التاريخية ، والحضارية ، والشعبية) ، ما نراه على مجموعة الآنية أشكال (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) . وفيها يتوحد البناء الجسدي الإنساني مع البناء التشكيلي في صيغة معمارية عالية ، وتجريد له بعده الرياضي المحسوب هندسيا ، وفي اختزال تقني للخامات والطلاءات اللونية . إن الإحساس بالركة والميل الراقص في الأعمال إتجاه شعبي . لقد حاول الفنان الحر في مر العصور أن يجعل هذه الطينة تتشكل بالأسلوب الذي يجعل المشاهد لها يتابع خطوطها الحانية وهو قريب للغاية منها من حيث المعاشية لها ، إنها لغة الفخار وإيقاع الخامة وجمال التشكيل في فن الفنان نبيل درويش .

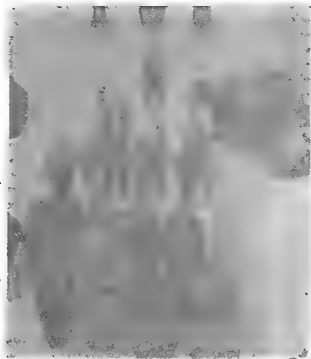


شكل (١)



شكل (٢)

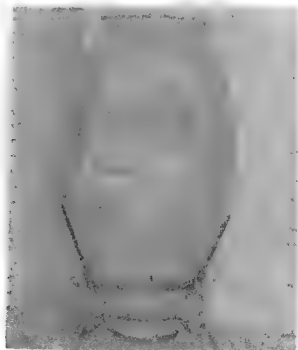
شکل (۳)



شکل (۴)



شکل (۵)

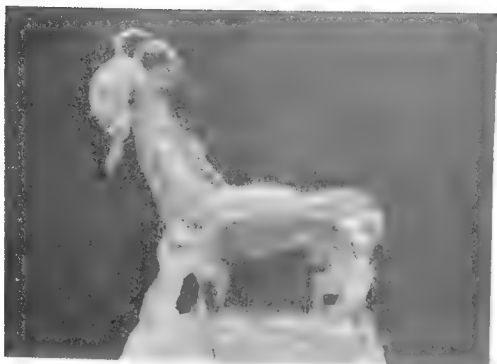


في دراسة نشرها « هنري لاهمان » في عدد من أعداد اليونسكو عام ٦٦ تحت عنوان « الف صورة وصورة للكوميديا الإنسانية » ، يقول هنري : « طوال ما يقرب من ألفي عام صاغ صناع السيراميك في أمريكا الوسطى القديمة بمهارة فائقة ، وفي خيال بارع ، عددا لا يحصى من التماثيل التي تعبر عن كثير من صور الحياة اليومية » . وفي عام ١٩٩٤ صاغ الفنان جمال عبد الناصر مجموعة من التماثيل الملونة متخذاً الإنسان رمزا لمشكلة أبدية وهي علاقة الإنسان بالحياة ، إنها علاقة فلسفية جدلية .

تماثيل جمال عبد الناصر تبحث في الرمز الشعبي :

الإنسان في عوالم السيرك من الأشكال التمثيلية في عالم الشعبين ، والفنان جمال عبد الناصر يقدم في أعماله هذه الأشكال بأسلوب جديد يتفق مع رؤية الفنان لها في القرن العشرين الحالي . فاعماله تعبر بصورة كيميائية من خلال فن الكاريكاتير فتحدث الإبتسامة من خلال تشكيلات مواقف متعددة وأحاسيس متدفقة يدفعها المبدع بدون تعمد ، وبدون إفتعال ، بجانب أن هذه الأعمال تمثل نوعا من الدراما الساخرة كالتي نراها مرسومة على عريات السيرك الشعبي ، والتي تجرب القرى والحواري الشعبية . والفنان عبد الناصر وفنه يتجهان إلى الفن الشعبي ببساطة ظاهرية ويعمق في الظاهرة ، مستخدما فن العرائس كتأثير تجريدي لنظرة تجريدية بموضوعية وعقلانية محسوستين . إلى جانب أن البنائية التكوينية للأشكال تبعد عن المنظور المعاصر للكتلة العضوية للعمل ، مدركا مع ذلك أهمية السطح والملمس واللون في التعبير عن اللاشعور وعن الغريزة يوعي فني مدرك إلى حد كبير . لم يكن الهدف من عرائش الفنان نوعا من التهمك والسخرية بقدر ما هو تحليل نفسي للأشخاص الذين عبر عنهم ليؤكد دور الفكرة على الصياغة الفنية . (أشكال : ٦ ، ٧ ، ٨) . ومن أخص خصائص الفنان في أعماله الفنية إنها تحقق التوازن النحوي بين الفضاء كعالم يحيط بالعرائش والرؤية الحركية لها ، وذلك من خلال تقسيم الفراغ ذاته ودفع التكوين للمعايشة بين الأجزاء المختلفة ، لكي تدفع المشاهد ليكون طرفا من أطراف هذا التقسيم ، إلى جانب آخر هام يعود إلى أن الخط الأفقي للعرائش في أوضاعها المختلفة يرتبط بالخط الرأسى مع الخطوط الأخرى المنحنية والمتعرجة ، وكلها تؤكد على إنصراف الفنان عن الأكاديمية في البناء والإتجاه إلى البنائية الشعبية . وقد استقل نوعية خاصة من الزخارف الفطرية لكل عروسة تناسب المستهدف منها ، لينتج مع التشكيل وقعا دراميا للغة الزخرفة ، وموقفا يحدهه الصراع بين الفكرة لذاتها ، وبين التعبير الإبداعي لذاته .

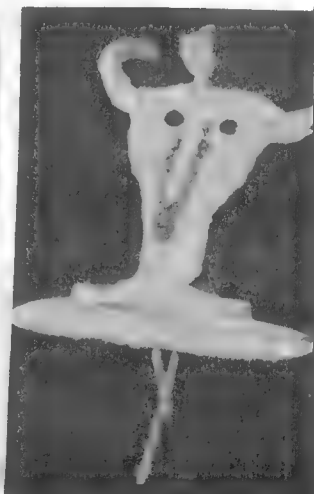
وعندما نذكر التجريدية فإننا نقدم إيجابا معارضا للواقعية ، وهذه حقيقة لا خلاف عليها . وفي أعمال الفنان جمال عبد الناصر فإننا نلجأ أمام فلسفة جمالية لها واقعيته بعينها ، ونحس في أعماله بفهمه لأدوات التشكيل ويعي بتوظيفها .. ليست الواقعية في أعمال الفنان هي التي وصلها الفنان كاندنيسكي بأنها هي التي تحدث وقعا دراميا على الآخرين ؟ والواقعية عند الفنان جمال الم تكن هي نفس رؤية مالفيتشس لها بأنها الأحاسيس ؟ . ذلك لأن عرائش هذا الفنان ما هي إلا أحاسيس إنسانية متدفقة في التعبير واختيار الفكرة والخامة والمنظور الفلسفي لها . ومن جهة أخرى فإن الواقعية تأخذ الإنسان محورا في أعمالها ومركزا للبعد الفني ، وإداة مثل للتعبير عن الفكرة . والفنان في ذلك يسار الفنانين الشعبيين المعروفين أمثال مبروك من الواحات الخارجية ، وفيليب من إستا وغيرهما . وفي الفن البدائي كانت الواقعية بعيدة عن المحاكاة في التعبير عن الواقع ، وأعمال جمال تأخذ نفس المبدأ بعيدا عن محاكاة الشخصيات و واقعيته . والعروسة في عالم السيرك تحمل الكثير من هذه القضايا والكثير من المفاهيم التعبيرية الشعبية بلتحية كاريكاتيرية قادرة على الجذب والإنتباه للآخرين . أنظر إلى الشعبي عندما يرسم لعبة الأكروبيات على سطح العربة تجد المبالغات الواضحة في بعض التفاصيل ، والإثارة للماكرة ، والشعر المسدل على جانب الكتلتين ، ثم الرسم الذي يعكس محاكاة للذاكرة وليست محاكاة للواقع . وأيضا-أنظر إلى صورة البطل الذي لايقهر في السيرك وهو رافع يديه والعضلات تكاد تخرق الجلد . إنها صورة تؤكد على الجانب الاقتصادي الذي يتحقق من وراء تخيل الشعبين للصورتين . وأضف إلى ذلك صورة الأراجوز وهو يليس طرطورا عاليا ويحمل في يديه صورة له من خلال العروسة . إنها صيغ لا يقدر على تشكيلها ولا تصورها إلا الشعبين وبعض الفنانين الأكاديميين الذين يتعاطشون مع هذا الفن بكل الإخلاص .



شکل (٦)



شکل (٨)



شکل (٧)

وفي عالم فن الشعبين نجد عروسة « شكوكو بالزجاجة » ، والتي ظلت تطوف الحواري والأزفة والنوع تعلن سيادتها زمناً طويلاً على ساحة التعبير الجمالي عن عروسة جديدة تأسست معها فكرة العروسة ووظيفتها . والحوار الرائع بين عروسة شكوكو بالزجاجة وبين وظيفتها المعطاة لها . لم تكن تلك العروسة لعبة أو مجرد شكل مجسم ، وإنما كانت العروسة هدفاً اقتصادياً ونفسياً . كان الهدف الاقتصادي فيها يتحقق من خلال البحث عن وسيلة لجمع الفوارغ الزجاجة لإعادة تصنيعها بعد أن أوقفت الحرب وصول السفن المحملة بالخاصات . ثانياً : إختيار عنصر يشرى بحق إنتشاراً جماهيرياً كبيراً بلباسه الشعبي وطرطوره المتميز ومنزولوجاته الباسمة وهو الفنان « محمود شكوكو » ليكون بمثابة أداة الجذب للمشروع ، والضمان لنجاحه . أما الجانب النفسي فقد تحقق من وسيلتين الوسيطة الأولى لجوء الشعبين إلى البحث عن أداة تشكيلية يمكن توزيعها على مدار العام ، بجانب عروسة المولد المرتبطة بمناسبة معينة ، وأن تكون لهذه العروسة الجديدة رمزيتها حتى يلتف حولها الجميع ويريدون نداءات الباعة لها . وكان هذا يتم في الوقت الذي كانت فيه البلد تموج بالثورة والغليان ، وتبحث عن ذاتيتها المصرية ضد الغزو الأجنبي العسكري والاقتصادي في الأربعينيات من هذا القرن العشرين . لم تكن أعمال الفنان جمال بعيدة عن هذا العمل ولا تائهة في وسط هذا الشكل ، بل هي إمتداد لها ، ولكن التصرف الفني له جاء بشكل فلسفي لا يبحث عن وظيفة بقدر ما يبحث عن مدلول جمالي .

تبدو أعمال الفنان كأنها تعيش في جو من الفطرية ، وفي عالم المساسية في مناخ من النماء الجمالي ، وأسس بنائية جمالية وأعية بالمضمون . إنها أعمال لشخص أسطورية تجعلنا نتعايش مع دورهم في عالم كوني له طبيعته الخاصة . إنها عالم الإنسان في هيئته الحيوانية على صورة من التداخل الفني الأثير لديه ، لأن الفكرة السبادية للعمل هي التي تحكم البناء الفني وتأسر معها منظومته الفكرية في بنية واحدة . وعراشته إنما هي في واقعها رموز أحلام وأوهامات ، تصور معاناة الفنان في أعمال نحتية ثلاثم قوانين علم النفس ، وتقف مع آراء فرويد وبيونج ، إلى جانب أن هذه العرائس حققت البعد الرابع لها كانبعاث من الجو الأسطوري .

لقد تخلص الفنان من رقابة التقليد ، ورجته ناحية إبداع عروسة جديدة محققاً لها إبعاداً شعبية ، وألم بحوارها مع الآخرين بعيدة عن أصولها ، فهي وإرادة بها من المفاهيم التاريخية لعصرها . ومثال ذلك استخدام الفنان الطلاء اللوني بألوان كلها حيوية ووضوح وهو المعروف باللون البرتقالي في الفن الشعبي ، والإلتجاء إلى جانب ذلك إلى توظيف التفاعل المتشخص بين الإنسان والحيوان في صيغة بدائية ليؤكد على الجو الأسطوري الخرافي ، منعطفاً بذلك على سبب من أسباب نشوء الفن ، وهو استخدام التعبير التشكيلي كلفة تخاطب بين أفراد المجتمع . وعند الفنان عبد الناصر كانت هذه وسيلته في فنه ، فكان التعبير له معان صوتية تنبثت من عراشته .

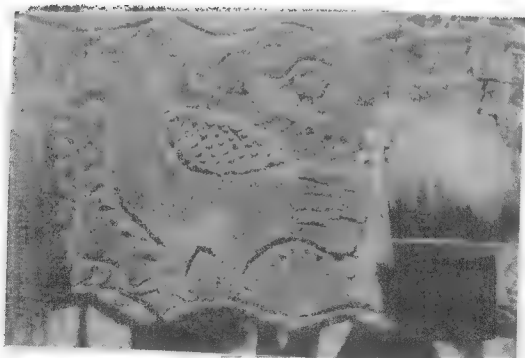
يؤكد الفنان بعد ذلك استمراره مع الموروثات الشعبية ، بأن جعل من أعماله تعبيراً عن رموز ، وكأنها تعيش كمجموعة تجوب شوارع الرموز المرتبطة بعالم السيرك . وأحياناً يقال أن الفن التجريدي فن بلا موضوع ، ولكن في الحقيقة أن الموضوع في أعمال الفنان جمال عبد الناصر أسبق بكثير من إختياره لمفردات العمل المتنوعة ، وفي رؤيته للتصميم الفني كان الموضوع يؤكد على أسبقيته في عمله . إن الموضوع وبالتحديد عالم عايشه الفنان حواري عشر سنوات بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة ، وكان خلال هذه المدة يحاول أن يدرك الحساسية المعبرة عن ذلك الموضوع دون المفردات المعتادة سبق أن وظفت في أعمال الآخرين بإبعادها الثنائية « الشكل والموضوع » ، وإنما كان عمله منصّباً على تأكيد الشكلية مقابل الموضوع ، ليتحرر من أسر الأكاديمية بصرامتها ، والأسلوب المهيمن على طبيعة العمل هو محاولة الفنان تأصيل هذه الشكلية بالصيغة التجريدية المرحية ، بالإضافة إلى تعمقه في الموروث الشعبي لصناعة قوالب عروسة المولد في بلده طنطا ، حيث عاش طفولته مع المبدعين في هذا الموروث الذي يستخدم فيه الحفر على الخشب ، ولذلك كان فن العروسة من أقرب الفنون إليه من ناحية الفكرة الشعبية ، وإقتراباً من أداة تحقق له البناء الشكلي . نرى ذلك من خلال الأعمال شكل (٩٠) — فهذه العروسة تعبر عن مشخص جالس في وضع كاريكاتيري ، يتم عن تعاطف صاحبه على الرغم من تواضع مظهره ، لقد لخص الفنان فيه فكرة الشكلية بأسلوب في غاية البساطة الصعبة ، متفاعلاً في ذلك مع الزخرفة التي تؤدي دورها الرئيسي في تأكيد حساسية

العمل الفني . والكتلة في هذا التكوين معمارية البناء ، تميل إلى التماسك والبعد عن الفراغات الشاسعة ، لكي تكمل الفلسفة الخاصة بها ، فهي عروسة تعيش في عالم السيرك المحدود ،

وهناك تماثل بين أعمال الفنان جمال وشخص الاساطير والحكايات الخرافية الشعبية ، فالفنان البدائي يلجأ إلى القناع ليمثل روحاً جديدة يخلقي وراءها الإنسان . وجمال قد استخدم الرتوش كاقنعة يحاول أن يشكل بها تيمة تمثل كأننا مشخصاً له بدن ورأس وأطراف ، كل هذا ليهجي لنا أن هناك بعض الشخصيات التي قدمها ما هي إلا أقنعة تتبدل بتبدل المواقف . وكمن هذه الأنماط موجودة في الأدب الشعبي ، وفي فن الرسم ، ومطورة فيهما بشكل تجريدي ورائع . ويمثلها الشكل (١٠) .



شكل (٩)

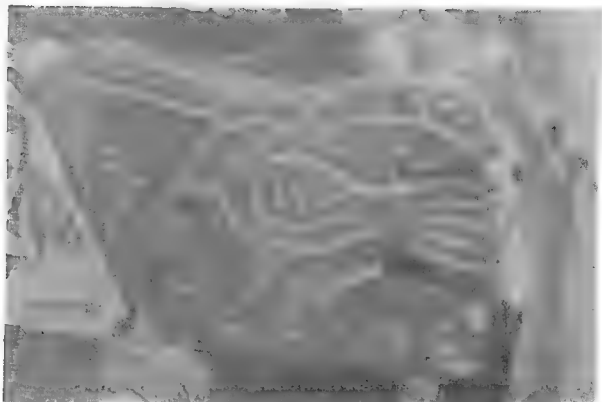


شكل (١٠)

والاشكال التي يقدمها الفنان ما هي إلا العوالم الخاصة به في منظومة عقلية لا يستطيع أن يرى الواقع إلا من خلالها . . نجد الفنان يحاول أن يمثل لنا نوعية من البشر تسير بقناع آدمي . وهي في الحقيقة لها خصائصها الحيوانية . وأن هذا الحيوان المشخص من المستحيل تحديد نوعيته بالشكل الحاد . ولا يمكن تفسير المعنى فيه إلا بالرمز الموحى للمعنى ، تكاد تختلف فيه مع الفنان أو نتفق ، المهم أن هذا التكوين هو إبداع له رؤية خاصة ، والمعنى في النهاية يتحدد من قبل الفنان ، ثم يترك لنا حرية الاختيار لموافقنا من العمل الفني .

عندما نستقرأ التاريخ نجد أن فن العروسة في مصر ، يلعب فيه الرمز دوراً أكبر في بحثها وتشتتها . ودورا أكبر في تحديد وظائفها أيضاً . فهناك أمثلة متعددة للعرائس وخاماتها ومناسباتها ، ومنها ما هو مرتبط بالعادات والتقاليد ، ومنها ما هو مرتبط بصلب العقيدة وممارساتها . وهكذا ينشأ من وراء الرمز وقناعة الشعبين به ، عروسة . وفي الوقت ذاته تنشأ مبادئ اجتماعية لها خلفية ثقافية عنها وتمثلها كقوة سحرية في المجتمع مثلاً . والعروسة في العصور الأولى لم تنشأ لذاتها ، وإنما هي نشاط مدرك من قبل صانعيها ، الذين شكلوا أبعادها الفنية التي تم شحنها بالأبعاد الاجتماعية لكل بيئة . لذلك فالعروسة ما هي إلا رمز لجوهر ديني ، ومعنى سحري ، واحتفالية اجتماعية ، وغرضاً لصند الحسد . ومع التقدم الحضاري تفقد العروسة بعض القوى التقليدية الموجودة في الشكل الوظيفي لها . فقتبت عن أداء الوظيفة البدائية بمدلولها الشامل ، وتزداد إقتراباً نحو طابع العادات فقط ، وتظهر قوى جمالية تمتاز بإيقاع يعكس الماضي والحاضر في نسج الإبداع . ولكن مع ذلك يبقى دوماً العنصر الأيديولوجي للعروسة . وهو في هذا يمثل البعد الأسطوري ، وهو الذي يتطلب من صناع العروسة أن يستبعدوا تماماً ما يجري حولهم من تناقضات في المفاهيم التاريخية ، وعليهم بالضرورة استكشاف طريقة متجددة دوماً للحياة والواقع الثقافي ووجدان الإنسان ، إلى جانب تنمية المهارات والأخذ بالأدوات الجديدة ، مع الاستفادة بكل معطيات الحداثة المستحدثة كالبوليستر وغيرها ؛ وذلك لتقديم موقف العروسة وثقلها من التراث القديم ومع حاضرها المعاصر ، وخصوصاً بعد أن تأنست وتحولت إلى منظور إنتاجي اجتماعي يقوم في المقام الأول على فكرة الرمز وعلى ظاهرة الأسطورة .

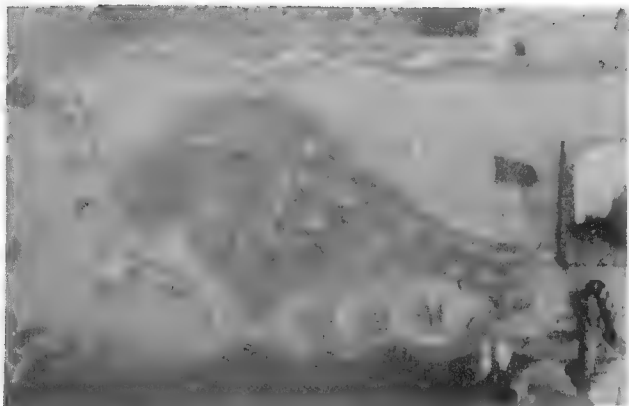
وتعتبر العربية الكارو من أخصب المجالات للتعبير الشعبي عند الفنان في النقش على عناصرها المختلفة . يلجأ النجار إلى استخدام حليات متنوعة لتزيين العربية لتبدو للناظرين على أنها عروسة . ففي الشكلين أرقام (١٠ و ١١) نجد وحدة نفسية من الطهر ، ويبدو أن الصانع أراد بهما تمثيلاً لطائر الحمام ، وقد استغل الحفر الفائر ، وكذلك الحفر البارز ، وأحياناً يدمج الأسلوبين معاً . ويضيف عنصراً نباتياً آخر لكي يعطي فكرة البرواز المحيط بالشكلين . ولم يكتف بالحفر فقط ولكنه إستغل الطلاء « البنية » في تلوين الطائرين . إن البراعة تكمن في محاولة الفنان محاكاة الواقع ، ويأخذ الطائر عنواناً للسرعة كما يقول الناس عادة « طيارة » إشارة إلى تنفيذ الطلب بأسرع ما يمكن . وكذلك فإن الطائر يرمز إلى الصمام الزاجل الذي ينقل الرسائل إلى الآخرين . وفي الشكل رقم (١٢) نجد الفنان ينقش على أحد جوانب العربية الخلفية حوضاً من الزهور أو باقة مهداة من صاحب العربية لأصحاب المصلحة عندما يبدأ في توصيل طلباتهم وكأنه يودعهم بها . الزخرفة البادية على الحوض إنما هي تمثل نقوشاً بدائية تأخذ تحويراتها على أشكال مثلثات قممها إلى أعلى ، لكي تأخذ العين معها اتجاه الوريد . ولم يكتف الفنان بذلك بل أخذ رمزاً ثلاثياً في عدد الوريد وأحاطه ببرازين عبارة عن « ضوفر غائر » . وعن الأشكال الحيوانية يلعب « السبع » ، الدور المحوري في التشكيل الفني في عربات الكارو باعتبار أن الرجل السبع له كبرياء وألفة السبع ويستطيع أن يدافع عن عرينه (العربية) ويحمي بالثالث البضاعة المنقولة ، إن الشكلين أرقام (١٣ و ١٤) يمثلان أسطورة تشكيلية بالغة الجمال من حيث التصوير والإخراج والعمل الحر . وعلى الرغم من أن المصريين في العصور الفرعونية لم يستطيعوا هذا الحيوان في التعبير الفني كثيراً إلا أنه في العصور الإسلامية تشكل في أعمال نسجية ، وأيضاً في أعمال الوشم ، تأثراً بالسبع الشعبية ومفاهيمها الرمزية . والفنان الشعبي المعاصر تدفقت الماثورات في وجدانه وعبر عنها بهذا الشكل الفني . والحفر هنا بارز يجسد بدن السبع بشكل واقعي ، ممثلاً بالحركة والتحفز . يشكل الخط الخارجي مع النقوش على المسطح عنصرين محوريين في تأكيد تلك الواقعية . تدخل البهجة الحمراء في نهاية السبع في الشكل لتضيف أيضاً معنى رمزياً وكأنها راية تنذر بالخطر لكل من يحاول الإقتراب من البضاعة بدون حق . العناصر النباتية المحيطة بالشكلين تؤكد على معنى الأمان والحب .



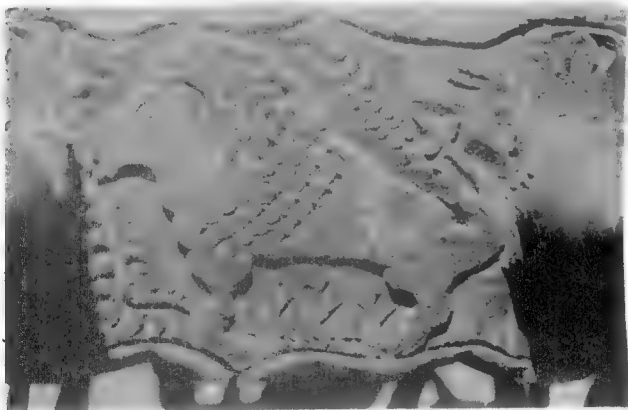
شکل (۱۱)



شکل (۱۲)



شكل (١٣)



شكل (١٤)

وهذا الاتجاه نحو التعبير بالسبع نجده كثيراً في فن الوشم ، وأيضاً على بعض الواجهات المعمارية في قرى النوبة ، وعلى الأخص منطقة الحصى التى يميل أهلها إلى استخدام هذه الوحدة على جانبي الباب . وفي أحد الرسوم القوية التى رسمها فنانونا الشعبى « الأسطى أحمد بتول بداخل الديوانى » نجد أنه استخدم سيفاً مشقوقاً وأحاط السبع بطائر من أبى قردان ، ثم شكل التكوين على هيئة عتب علوى مزخرف أيضاً بمثلثات مقلوبة متكررة .

والحديث يعود بنا إلى فن الزخرفة بالرسم . ففي تلك الرسوم الشعبية التى ينقشها الإنسان على جسده متخذاً صورا خطية من البيئة ، وصورا تجريدية من الطبيعة ، ورموزاً خلقها تعبيراً عن الفكرة المرتبطة بالسحر وإرتباطها بالمواقف التى يتعرض لها . بالإضافة إلى ذلك فإن أغلب تلك الرسوم تكون في الواقع تلبية لمعتقد ديني وطقس من الطقوس التى تمارسها الجماعة في مناسبات لها دورها في الحياة عند الأقوام القديمة ، والتي ما تزال آثارها باقية إلى اليوم . فكان الرسم يقطع بعدد من الرموز والطلاسم على وجه الإنسان مباشرة ، فهو يمثل حالة إندماجية إيمانية ، وترمز معها إلى قوة السحر . وكان الفنان المرسوم على الوجه مباشرة يمثل بالتالى حالة إنفعالية خاصة ، بالإضافة إلى الاستخدامات الأخرى في الجو الطقسي العام ، من تدخلات مع الإيقاعات الراقصة والأصوات المتكررة ، والدقات على الطبول والدفوف والصاجات ، وأشياء أخرى كجزء من الحجارة الصغيرة في فوارغ من المعدن وغيرها . وهذا الأمر دليل من الناس للتقرب إلى الإله ، ومشاركة من صاحب القداس في السر الإلهي . إن ابتداء الرسم على الكفوف ، والأرجل وأحياناً على الجبين ، هي رموز بالدرجة القصوى لها ، وهي قديمة قدم النقش الفنى ذاته . ولا شك أن المرأة قد ساهمت في خلق عدد من المفردات الخطية العامة والتشكيلية الخاصة بالتصورات المذهبية والشخصية ، كلها من أجل إعطاء الدليل على قدرتها على المعيشة الوجدانية مع المعتقدات السائدة . « جرت العادة أن يزخرف المنزل ويجعل في منطقة وادى خلفاً في عدة مناسبات ... تقوم صاحبة الدار بوضع ورص أطباق وصحائف وأشياء أخرى ، وقد يساعدها الرجال في ذلك وفي مناسبات الزواج ، وهي الأهم ، تقوم الفتاة المقبلة على الزواج بجمع صوبيحاتها ، ويسمن أنفسهن إلى مجموعات بعضهن يقمن بأحضار المواد والبعض الآخر يقمن بالتحضير والبقية بالرسم . أما مواد الرسم فأغلبها تؤخذ من مواد محلية ، فهناك المواد الجيرية الملونة وتحضر من الجبال القريبة أو تحفر من الأرض . ومن ألوانها « المقررة » الأحمر ويسمى بحجر الصوسى ، والرمادى الداكن ثم الجير الأبيض ، وقد يقوم بعض النساء الكبار السن بالإرشاد ، ولكن لا يوجد نساء متخصصات في ذلك ، بل إن كل واحدة تشترك بما تستطيع . وعلى العموم فهذا العمل الجماعي يشبه إلى حد بعيد عادة اشتراك النساء في تحضير مستلزمات الزواج في بقية أنحاء السودان .

أما عن الرسومات فهي تتجه ناحية الرمزية ، وهي تتكون من أشكال تجريدية رسمت بطريقة تقليدية متعارف عليها لا تتغير ، ترمز بها المرأة إلى أشياء تعتقد أنها نافعة جالبة للخير دافعة للشر . ومن المناظر الغالبة على رسومات النساء شكل بيضاوى مقبب يحفه علمان على الجانبين وفوقه هلال ونجمة أو ثلاث نجوم . وقد يتطور ذلك إلى ما يشبه الجامع ومئذنته ، وهذه المناظر تخصصت فيها النساء حيث يقمن بعملها بالرملة الحمراء في مناسبة الزواج .

ومن الأشكال الأخرى المأخوذة عن نباتات بيئية « هناك بعض الزخارف والأشكال التى تمثل التقليد والعادة ، ولها علاقة عقائدية ، ومن أشهرها الأشجار والشتول . ومن أشهر أنواع الأشجار النخلة ويستعمل أحياناً الجريد فقط ، ويكثر استعمال رسم أطراف الجريد وبه أوراق ، وهذه تشبه إلى حد بعيد زوائد الجريد التى تنترك فوق أعالي الحصر كزوائد زخرفية « شراشيب » أو لهش الفانوس والدوائر من أكثر الأشكال استعمالاً لتكملة اللوحة ، وأغلبها ملون ، ويظهر أحياناً في وسطها الصليب أو أحياناً علامة إكس ، وأحياناً تأخذ شكل دائرة ملونة داخل خطوط متعرجة (دائرة الشمس أو حلقة الساقية)^(٧) .

والرجل كان منافساً للمرأة ، وجعل من الفن الزخرفى المرسوم تصرفاً تشكلياً يعبر عن قوته وعمل براعته وسط أبناء القبيلة أو الشعبين ، وكلما كان للرسم عميقاً ومتعدد كان دليلاً أقوى على إيمان صاحبه ، وهذا الدافع ساعد على نمو الأشكال الفنية وتعدد أنواع الخامة مع قدرته على تخليق رموز جديدة وإظهار فريدته الجمالية في مجال النقش والتلوين والزخرفة . إن الشعبية المعاصرة أخذت هذا الفن ووظفته في مجالات عديدة محتلفة فيها بالجوانب الرئيسية منه ، وهي التعبير الإيماني

وقوة السحر وصد الحسد ، وأيضا الجوانب الترويقية مثل ليلة الحنة ويوم الفرح . إبتدع الشعبون في الاسكندرية ما يسمى سجادة الفرح ، في هذه السجادة مارس الشعبى طريقة من التشكيل الجمالى المعتمدة على الخامة المتوفرة من نشارة الخشب المصبوغ بألوان متعددة . وجاءت تلك الزخرفة في تصور واع بدورها في المناسبة الترويقية الاجتماعية ، فجعل الخطوط والمساحات تعبر عن ذلك . وأكثر ما حرص عليه الشعبى تأكيد مهارته في استخلاص رموز تأخذ نماذج بيئية كالسمكة والطير وغيرها من الزخارف النجمية والدائرية والمثلثات بعيدا عن النمط التقليدى للسجاد ، في تباين لوني واضح ، بالإضافة إلى استخدام الخط والكتابة والأرقام لكتابة الحروف الأولى للعراش وتاريخ الزواج ، ولكن بحروف اجنبية تقليدا لما هو متبع في بعض الأوتيلات . وهكذا ينشر الحر في جوف المتعة وجوف السعادة من خلال مرسماته الاجتماعية ، ولكنه ابتعد مع ذلك عن توظيف المشخصات الأدبية والحيوانية ، وهذا من خصائص البعد الفهمي للعمل الشعبى في اختيار الوحدات الزخرفية بطريقة واعية ومناسبة مع الوظيفة المحددة لها . وقد أخذت هذه البدعة طريقها نحو التانس الإجتماعى والتفاعل الشعبى بالإضافة إلى التظاهرات التقليدية الأخرى .

إن ماضى من الزخارف الشعبى من خطوط ومثلثات ومنحنيات ودوائر ، ما هي إلا ترانيم لها صوت ، لأن العين وحدها لا تدرك معنى لهذه الزخارف بمسمياتها التي تتردد في حلق أصحابها ، كما أنها لن تكن مجرد ترجمة لأشكال مجردة من الطبيعة ، وإنما هي صيغ إعلامية إجتماعية لها صفة العلانية ، صيغ تدون المناسبة بترانيم لونية وإيقاعية ، راقصة بخطوطها ومنحنياتها ، لتتكامل معها كل العناصر الفنية الكفيلة بتحقيق أعلى درجات الإدماج الإجتماعى ، ولتضيف رموزا متقاربة . وهذا الأمر في الحقيقة جعل من المرسمات الخطية تحتفظ بخصوصية التشكيل عند توظيفها منفصلة أو مرتبطة بالنقش والنحت .

إن ملكة الإنسان الشعبى في تكييف عناصر رمزية جديدة تتطابق مع رؤية العصر ومع أحلامه التي تكاد تتوقف على ما يؤديه من عمل وما يصنعه بيديه ، لأن الرمز مقصور على إدراك الموجودات المادية ، ولو كانت تصوراتها عنها خيالية وأسطورية . ومن هنا كان على الفنان الشعبى أن يدرك ما لا وجود له ، عن طريق ما لا وجود له أيضا . ومن هنا فإن أغلب الرموز تأتي دائما في إطار من التجريد الساحر والكوني الشاسع في عمقه وفلسفته ، وكان الرمز هو الموصل الجيد للنفس ، بديلا عن الإدراك العقلي القاصر في هذه الحالة على فهم المحصات الخارقة ، إنها لعبة الصوفيين والمتوكلين وإنها روحانية لهم ما يمكن أن يفصح عنه بطريق مباشر سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو جنسيا أو عاطفيا . وهو فهم لا يقوم بحال على التقابل المادى بين الخير والشر ، ولا بين الحياة والموت ولا بين السحر والحسد ، وهكذا . ولكن يتم ذلك من خلال رموز تتحد وتتوحد بينها المفاهيم جميعها في رؤية شعبية تعلن عن نفسها من خلال التقاليد والأبعاد الاجتماعية الأخرى . وبالضرورة ينعكس ذلك كله على معانى كل رمز على حدة بعد ذلك تركيبيا وعضويا .

رموز احتفالية وفاء النيل والتعبير الجمالى عند سوسن عامر :

الرمز الاجتماعى المرتبط بمناسبة قومية كاحتفال وفاء النيل في بنائه الكامل ، نجد أن الدلالة فيه تعبر عن وظيفته الاجتماعية أيضا ، وعن كل الموروثات الشعبى المرتبطة بهذا الاحتفال . فالرمز على الرغم من اجتماعيته هو عمل تشكيلى (عروسة النيل) ، قائما بحدود فنية ، ومعتمدا على خصائص تشكيلية . ومن هنا فإن الرمز في تشوئه يخضع في المدى البعيد إلى مدلول يعبر به عن حاجة المجتمع له . وهذا المدلول يخرج عن النطاق البيئى إلى رحاب الشخصية المصرية كلها . ومن جهة أخرى فالرمز خيالى أسطورى نابع من حكاية فرعونية قديمة تشير إلى فضل إيزيس في فيضان النيل . فالرمز بدأ خياليا ثم تحول إلى حكاية ثم تجسد في عمل فنى معبر عنهما . ولذلك يمكن أن نقول أن الرمز في هذا المجال يعتبر رمزا تعبيريا خالصا على الرغم من وظيفته المادية . ومدلول ذلك الرمز يقع تحت الظاهرة الثقافية بعد أن تولدت بالفكر الجمعى للمصريين ، وتولفت

في المعنى المتاح لها . ومعنى هذا أن الرمز التشكيلي يعتبر في هذه الحالة بمثابة الشفرة الخاصة التي تفتح موضوعات حسية ، وتجعل من مضمونها رمزا يسمح له بالوجود كاحتقالية . ومن خلال آثار متعددة تاريخية ، أثر الحضارة الفرعونية أثر المسيحية أثر الاسلام ، كلها أصبحت مصرية الفكر عالية العقيدة . والسؤال ، كيف عاشت تلك الرموز عن وفاء النيل وانتقلت كمادة عبر الأزمنة التي تصل ما بين الحاضر والماضي ؟ . ربما كانت الوراثة المكانية وأثر النيل على حياة المصريين هما الوسيط الذي انتقلت به هذه الرموز (أشكالها التعبيرية) . والحقيقة التي يجب أن نقال أن الرمز ومدلوله قد يزلزلان ويتغيران إذا اتخذنا شكلاً من أشكال الضمير الوطني . إن إصرار الفنان الفرعوني على تصوير صورة السماء على سقف مقبرة الملك سيمتي الأول في وادي الملوك ، وحشوها بعدد هائل من الرموز الفنية المتنوعة ، من نجوم إلى رسم امرأة تمثل إيزيس تميل بالحناءة بحيث تلمس الأرض بأطرافها وكأنها تحيط بالكون كله من المشرق إلى المغرب . إن اللون بدرجته هذه يرمز إلى النيل أكثر من السماء ، ولأن المنظور المادي ملغى من التصوير الفرعوني فإن الداخل بين الأرض والسماء جاء في توحيد من خلال توظيف اللون . وهناك أشياء أخرى كالشمس والقمر ، وكلها صورت بتكوين تشكيل رائع بعيداً عن المفهوم الجانزي المعتاد لنش هذه المقابر . إنها صورة بلاغية لصور اجتماعية عميقة ، ولرمز لها مدلولها عند الإنسان المصري . إنها مجال شامل لمجموعة مصفرة من الرموز ، لعبت بلا شك الألوان بجانب التصميم العام للوحة دورها في الإحاطة بالحياة ومفرداتها . وليس من قبيل المصادفة أن يتخذ الفنان المرأة إيزيس عروسة المصريين لتمثل تلك الكونية بين الماء والحياة ، كلها من البداية إلى النهاية . وعن علاقة الماء والرموز الأخرى بعضها ببعض فإن « جميل ما في العلاقة بين الماء والأرض العلاقة الجنسية ، فلما يشبه الزرع لدى الرجل ، ويفيد بعض الرموز أن السماء تعانق الأرض وتضاجعها بواسطة القمر ... وفي القديم ، كان التزويج بالماء إلى البيوت عملاً مهماً خاصاً بالمرأة ، فالبئر هي ندى السماء ، وهي تلعب دوراً مهماً في القرى فتشكل رايًا نسائيًا عاماً له أسرارها التي لا يجب أن يعرفها الرجال » ، أما علاقة الماء بالموت وهذا ما أكد عليه الفنان المصري في رمزيته اللون ، في مؤلف له حاول فيه الكاتب الألماني ر. كلينبول ، تفسير العلاقات التي تربط الأحياء بالأموات عند الشعوب البدائية ، وتوصل إلى نتيجة تؤكد أن الموتى يحاولون جذب الأحياء إلى عالمهم ، وأن الجمجمة الرمز الحال للموت ، تظهر أن الموتى في ذاتة ليس إلا إنساناً ميتاً ، وأن الإنسان الحي لا يشعر أنه في مأمن من ملاحظة الموتى إلا حين يصلهم عنه مجرى ماء النيل ، فتدفن هذه الشعوب موتاهم في حدر في الجهة المقابلة النهر فلما بهذا الشكل يقتل الموت . هنا جاء في أنجيل لوقا فننادي الغني قائلاً ، يا أبا إبراهيم ، ارحمني وأرسل لعازر ليفس من الماء طرف أصبعه ، ويبرد لساني لأنني معذب في هذا اللهب » . هكذا نقطة الماء تحيي وتتصير على الموت . وفي القرآن الكريم قال الله عز شأنه « وجعلنا من الماء كل شيء حي » (٨) صدق الله العظيم . لذلك فإن توارث هذا الرمز القومي الخاص باحتفال وفاء النيل كان عملاً إيمانياً واجتماعياً ومناسبة ترويجية .

وهكذا ، فإن صورة النيل السماء عندما صورها الفنان المصري صبغها باللون الأزرق النيل وجعل أرضيتها صافية عذبة . إن العناصر الثلاثية وهي « المرأة ، السماء ، النيل ، شكلت الأبعاد الحسية والنفسية والعقلية للرمز في هذه المناسبة ، وانعكس ذلك على الفنانة « سوسن عامر » ، التي اتخذت مجال التعبير الشعبي منهلاً دائماً لأعمالها في فن التصوير . وفي لوحتها تحت عنوان « من تراثنا » حول احتقالية وفاء النيل (الشكل رقم ١٥) ، مثلت فيها الفنانة مجموعة من الممرات الرمزية الشعبية في توظيف جمالي متأثر بالأسلوب الشعبي في توظيف العناصر ، احتفالاً بهذه المناسبة . عايشت الفنانة عناصرها بشكل جماعي في منتصف اللوحة ، وتأخذها في الإمتداد من أسفل إلى أعلى ، ثم احاطتها ببروز مرشق بمصاييح ضوئية ، وجعلت في وسطها شجرة الحياة تمتد فروعها تحمل ثماراً وطراناً رمزياً . وفي أسفل الشجرة وضعت جنيتين من عراش البحر تمثلان الجنس ، على فرسين أبيضين ، وهما يمثلان لدى الفنانة رمزاً لجمال الفرس . ومن جميل التصوير أن تبني الفنانة هذا التكوين العام في إطار المرأة ، وتجعل عجلة الزمن المستمرة كدائرة فوق الشجرة لترمز بها لعمق التاريخ وإرتباطه بهذه المناسبة الاحتقالية .

وتبدأ سوسن عامر بعد ذلك بتوظيف عناصر تشكيلية أخرى من أهمها توظيف « صندوق الدنيا » على جانبي اللوحة موحية بأن الناظرين يطلون على الاحتقالية وكأنها سيرة من السمر الشعبية ، وكأنهم يطلون من الشبائيك أيضاً لمشاهدة موكب العقبة



(والعقدة اسم المركب التي كانت تحمل تمثال عروسة النيل » . ثم تضع الفنانة على سارية المركب ديكا أبيض ، وهو أيضا من الرموز الشعبية . إن اللوحة في فكرها تعطينا إحساسا أكبر بالزمن والمكان وبالوحدات الرمزية التاريخية كمحصلة من محصلات التفاعل الثقافي بين الرموز والتأثيرات الأخرى . وتقوم اللوحة على لحظة تفكير وإحساس بأهمية استقراء التاريخ المصرى ومعايشة الموروثات الشعبية فيه . والفنانة بذلك تواصل بتفرد واضح الاهتمام بهذا الجانب من التوظيف الشعبى بدون درجة من الاستعلاء ودون إغفال التأثير بالفن الشعبى . الحديث بعد ذلك عن هذا العمل ينعكس على الحديث عن القديم والمعاصر ، ويكشف عن دور الفنان في تأصيل العمل الفني من خلال أنسجة تعبيرية وتكليف جصالى ، حتى يشعر الإنسان معهما أنها تحكى حكاية قديمة بأسلوب جديد . إن اللوحة لا تدخل في اعتبارها عنصرى الضوء والظلال ، ولكنها تؤثر علينا من خلال درجات توزيع اللون ، كما أن اللوحة لا تبني نفسها من خلال قياسات معروفة في فن التصوير ، وإنما من الواضح أن توزيعات العناصر والتقابلات ومزج المعانى الرمزية بعضها ببعض ، جعلتنا نتماسك مع بنائية موضوعية إلى حد كبير ، بالإضافة إلى كثافة الألوان وتعايشها بين لمسات الفرشاة والسكينة ، كلها كشفت عن نظرة إبتهاجية مرحة ، وكان الفنانة عايشة العمل بالفعل يوم عيد . إن من الأمور الجمالية للوحة هو تنافر العناصر في مساحة اللوحة كلها دون الاهتمام بالمنظور على الإطلاق ، وبدون تخطيط مقصود ، وإنما نستشعر أن المفردات والعناصر هي التي اختارت أماكنها في اللوحة .

ومن موضوعية الفكرة عند الفنانة سوسن عامر ، أن الرمز يمثل جوانب مادية وأخرى حسية ، أى أن الرمز معها له طبيعة تشكيلية تتمثل في وجود العمل الفني ، وله أيضا طبيعة تصورية وجدانية وذهنية تتمثلان في مجمل الإنفعالات الحسية تجاه الفكرة الموضوعية المراد التعبير عنها . واستخدامها للرموز المصغرة كغزل بأن يكون تعبيراً عن الفعل التشكيلي ذاته . ويبدو ذلك في أن الرمز عبارة عن كوكب محفل باتجاهات حددت له القيمة والمداول ، وخصوصا ونحن نقصد بحق وصف الرمز عند الفنانة سوسن عامر بالتجربة الواعية التي تحقق تفاعلاً في مستوى متوازن بين خيالاتها وإنفعالاتها بهذه المناسبة . نصيف إلى ذلك بعدا تشكليا أخر أجرت الفنانة حين إختارت الشجرة رمزا إحتوائيا للفكرة وللعناصر التشكيلية الأخرى ، يعود إلى رمز الشجرة في المأثورات الشعبية ، « ولم تختار الديانات الشجرة رمزا للكون فحسب ، بل أرادتها تعبيراً عن الحياة ، والشباب ، والخلود . أيضا .

صندوق الدنيا وتعابير عصمت داوستاشي الشعبية :

« ليس من السذاجة بمكان أن نقف أمام لوحة من اللوحات متسائلين عما عبر الفنان من خلالها ، ويحق على المتفرج الذي يواجه بكثرة الرموز وتعددتها في أعمال عصمت داوستاشي أن يطالع على معنى خفي . أما عصمت نفسها فلا يقلل أن يصف أعماله كتفليذ لهدف — أعلن أو خفى — ممدد أو سابق ، لا يعبر عمله عن أبجدية موجودة وثابتة مهما تكن بامطنيتها ، بل يتكون عالمه الخاص من خلال التنوعات التي يجريها إنطلاقاً من هذه الأبجدية ، ما هو تلقائي إلى الإنسان إنما هو ثقافته .

إن العناصر التزييقية المأخوذة من الفن المصري-القديم (زهور اللوتس ، الخطوط المعرجة ..) أو من الفن الإسلامي (زخارف ، رسوم هندسية ..) أو مما سبق للفنان أن جربه في عمله ، كل العناصر تهدف إلى إغلاق ساحة اللوحة وتملأ كل الفراغات فيها ، كي تبرز ببياضها العناصر والأشكال الرمزية ، أما هذه العناصر والأشكال فوظيفتها الفنية تكمن في إنشائها بطلان وبسطحية هذا العالم المكتظ بالمظاهر الذي نسير فيه .

إلا أنه لا يجب أن نستنتج من كثرة العناصر المزخرفة ومن وفرة الألوان أن وظيفة الفن واللوحات نفسها هي الزخرفة ، فالعناصر الرمزية فيها ترمي من خلال المعتقدات الدينية أو الشعبية إلى إعلاء وتمجيد الاتصال الروحي ، أى تعبر عن المحاولات التي يقوم بها الإنسان كي يتجاوز حدود بشريته ودنوائه . والعنصر الذي تنتظم اللوحة حوله هو الجسد بعد أن خلغ من جسديته مشيراً ببياضه إلى الروحانية ، إن اللون الأبيض يحقق في لوحات عصمت تقاسا مزدوجا ، فتح ساحة اللوحة وفتح الكون نفسه بما يحوى عالمنا من التعابير الرمزية المتعلقة بقوس الانتقال والتحول من مرحلة إلى أخرى^(٨) .

صندوق الدنيا ، أحد أشكال الفرجة الشعبية وأكثرها خيالاً ومثقة . هذا الصندوق الذي يحكى حكايات الأبطال الشعبيين ، وأحيانا يقدم بعض حكايات الأبطال في السير الشعبية ، من لصق مجموعة من الصور الفوتوغرافية والتي كانت منتشرة في الأبرشيات لأبطال بعض الأفلام التي كانت تقدم وقتها . « في زمن ما كان يتجول في شوارعنا ذلك الصندوق الجيب حيث لم يكن لهذا الجيل وقتئذ من عالم الرؤية ما يتوافر الآن ، كنا نلصق حوله ، صندوق خشبي ذو أطراف وحليات زخرفية من موروثة شعبية ، ومن خلال فتحات دائرية تنفذ عيوننا إلى عالم من السحر والخيال » . عاش صندوق الدنيا مصريا ، كما عاشت البايونولا والقرداتي والحواشي ، في وجدان المصريين زمنا ليس بقصير تطوف النجوع والكفور والشوارع ، وأمام القهاوي والحدائق تمتع الناس وتجمعهم عبر أثر من العواطف ، فتبهج العين والفلس في أن واحد . كانت الاسكندرية مصدرا من مصادر إنتشار آلة البايونولا بالتمهيد لوجود المغترين من أجناس مختلفة أوروبية . وأيضا عاش بجوارها صندوق الدنيا في أحياء الاسكندرية الشعبية . ولد الفنان عصمت بالاسكندرية في ١٤ / ٣ / ١٩٤٣ ، واختار لنفسه لقب « داوستاشي » بعد أن وجد في متروكات الأسرة ما يعيد أنهم من أحفاد عائلة داوستاشي ، « وتخرج في كلية الفنون الجميلة قسم نحت .

فن التصوير مع دأوستاشي له أداء مبنئ على فكرة معقولة بتصور غير معقول ، يأخذ نهجه من التعبير الشعبي الذي يصف الشئب عندما يقف عليه الصقران ، إنه وصف خيالي يجمع إلى تمجيد القوة بشكل غير معقول ولكنه مستساغ إلى حد كبير . إنه يتناول الفكرة ليعتب فيها الحياة من خلال رموز متعددة وزخارف لا منتهية وألوان ممتدة في جديتها غير الواقعية ، وربما عند الآخرين من الفنانين يكون مستحيلاً تركيب مجموعاتهما ، خوفاً وإبتعاداً من مصيدة الزخرفة ، ولكن دأوستاشي يأخذ الألوان ويجمع بها نحو الاستحالة ثم اللامعقولة دون أن يفقد خصائص فن التصوير ، ويجعل في الوقت ذاته الاستفراق في الجماليات معقولة وإعية . إن الشعبية عند الفنان دأوستاشي نوع من الهوس يكمن فيها التاصيل الذاتي ، فيدمج العناصر بقوة الإبداع في إطار من الأسطورة اللونية وتحدها الخطوط والمساحات لتعكس وجهة نظر الفنان إلى التراث ، فعالم الخيال يثير نوعاً من اللاوعي ، لأنه واقع مرئي يتطلب نجاة من الاحساس لتأملات عميقة في البعد الفلسفي من وراء الحكم والأداءات الشعبية . يؤكد الفنان على أن الفن دوره أن يقدم صورة أكثر صدقا لما هو غير وارد وما هو غير معقول . إن عالم الرمز الشعبي هو عالم الوضع الإنساني في خبرته العريضة مع الحياة ، ولذلك فإن الحياة تتطلب المواجهة في ملتقى لتلتقي منها شحنة مركبة متجانسة من الرموز تذكي معها النزوع إلى معرفة حدسية بالوجود الذي نحن وفنوننا جزئيات منها . والأداء الشعبي في فن المرسعات الشعبية بما يتسم به من وضوح أو غموض أو إحالة ، فإنه في النهاية وسيلة للتعبير عن التقاطن للحدسية الوجودية ومعرفتها بها . إن دأوستاشي يقف مع الشعبي في إتجاه واحد في الاقتصار على استخدام الرمز ومدلوله في التعبير عن الرؤية الحدسية ، ولكنه يفترق عنه عندما يقتصر دور العقل على بناء المركب التشكيلي فيتجاشي فيه الالتزام باتجاه غير المعقول عند الصياغة الجمالية . وهنا نلتقي بوجه أساسي من أوجه الاختلاف بين عصمت والشعبي ، فبناء الجمال عند الأول هندسية موحية تسعى للاقترب من لغة الموسيقى الالكترونية ، مستعينة في ذلك بالمرجيات الشعبية . أما البنية الجمالية عند الثاني فهي مسطحة إيحائية جمعية للتخليق والمعشر ، لتعميق صورة البعد النفسي الفطري في صورة الوجود وتوضيحها بإبعادها الاجتماعية . ولكن إذا كان هذا الإختلاف في أسلوبية البناء الجمالي لا يقدم تناقضاً يصل إلى القطعية بينهما ، فإن التحليل المنطقي ومعايير موضوعية إن صلت لأعمال دأوستاشي فزنها أيضاً تنطبق على الفن الشعبي . وينقلنا ما تقدم إلى أن نقول إن الذوق المشترك بين كل من الفنانين يجعل إتجاه التعبير فيهما عنصراً ذاتياً من خلال التطبيق والاستخدام والاستجابة الشخصية والأخرى الجماعية لبعض الصلات الجمالية في كل منهما . وهنا لابد وأن نضع سطوراً غير قليلة تحت ولكن ، لأنه من الممكن أن نطبق معايير موضوعية مبناهاً أصول معينة ، منها الرغبة في الابتكار ، البحث عن الرمز الكليل بتحقيق الدلول المطلوب ، ودرجة المهارة في كل منهما في معايشة غير المعقول في عالم من المنطق بعيداً عن الفرضية المحددة .

إن عصمت دأوستاشي عندما رسم عزف ، وعندما عزف دون ، وعندما دون أبداع عملاً يشتمل على كل هذا ، عملاً يتحقق من خلاله وتنبثق منه الابتكارات التي تقرب بين غث الرميئات والشرين منها ، بين ما هو أصيل وما هو مفعل . إن معيار الكمال في أعمال الفنان ليس الإتيان نحو إقامة معرض ، ولا تكامل لوني مرحلي ، ولا استئثار بقى التراث وحده ، بل إنه على الأخص أصالة الرؤية وصددها ، وعشق التجربة الذاتية ، وهذا هو المستند الذي يمكن على ضوءه حيثياته الحكم على مكانة الفنان في الحركة التشكيلية . وبحث عنوان « وتريات » تبدو ظواهر الرموز التاريخية متطلعة من خلال بينائيه ومعانيها غريبة مثيرة تدعو للدهشة المسائلة ، ربما كان وجودها بين الشعبين أمراً ليس بغريب عليهم . ولكن عندما تناولها دأوستاشي بالتحليل والتعميق جاءت أبعد من مقلونا . إن كل عنصر فيها حكاية : خيالية ، واقعية ، معقولة ، مبهمة ، عالم من الغرابة والمحال . هل يقول لنا الفنان أن هناك آفاقاً أبعد من العقل إنها النفس والخلم . الحلم عند دأوستاشي يأخذ مكانته الصدارية التي تفتش أرض الأساطير والمعتقدات ، إن الحلم مرادف للرمز ، وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الدأوستاشي مكاناً رمزياً . ولكن يدعونا في أعماله أن نبتعد عن الخرافة لأن الخرافة ترف ، كما أنها عبء على المرء وتعوق النماء ، والفرق بينها وبين الأسطورة ، أن الأسطورة خبرة حياة ، والخرافة هواجس وخزعيلات . إلى هذا الحد إستطلاع الفنان أن يصل إلى جذادات الفكر . يخشى الفنان دائماً أن تنته أعماله وسط مساحة اللوحات فتراه يملأ كل الفراغ بكل العناصر المتأثرة بالفنون الإسلامية العالمية ، والفنون الشعبية في منظورها الأعرق ، التوارث الفني يعني التوارث التاريخي له ، ومعنى الخط في

السريالية لا يجنح في اتجاه بعيد عن معنى الخط في الفرعونية ، فإن المعنى يتحدد في التشكيل ، أما وسيلة التوظيف تختلف . إنها دوامات استقرت بعد فوراها ، إندمجت بعد تشابكها مع ميراثها المتعدد في جذوره ، عالم يدور ويدور دون أن يستطيع المرء أن يلاحق رموزه . لقد وظف الفنان تلك الدوامات في حركة دائرية تسير وقطرها الخارجى مشبعا بكل ما كان وما سيأتى . فلدنيه رؤية لا نهائية تخلط بين الماضى ويتنبا بالمستقبل ، وكأنه عراف المدينة يقرأ الطالع على سطوح أعماله . لم يستبعد داوستاشى مفرد من مفردات الطبيعة ، كلها أتت في التكوين : شجيرات ، بنايات ، أشخاص ، سماء ، أرض ، وود ، رموز إيمانية ، إلخ . إنها سجادة تحقق الجماليات في عملية متبادلة من الاقتراب والابتعاد من مفردات الطبيعة . هناك نفس التركيب في حكاية صندوق الدنيا (١٩٨٨) ، هذه الحكاية التي جعلت من الصندوق الخشبي مرآة تكشف عن الحلم الذي لا يقل عن النزول لمشاهدة الواقع ، فالصالح الحالم يرى الطبيعة لا تقل أهمية عن تصورها في التخيل . وهندسية البناء في تلك الأشكال (١٦ ، ١٧ ، ١٨) لم تكن عائقا في الاحساس ببطورية التعبير ، لأنه أطلق الفكر على الغارب ليدخل عالما من الرموز قد تحررت من النزعة الوظيفية إلى عالم الجمال المطلق ، ليس الأمر نوعا من التردد فحسب ، وإنما بحث عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهرى من خلال إنكار وظليتها التقليدية . إن الغاية عند داوستاشى الوصول إلى حقائق جمالية وقيم فنية تتأتى عن الروابط المستديمة والمستقرة بين الفنون الشعبية والموجودات من الإنفعالات والتخيلات والأحلام الواعية وغير الواعية . لقد أعاد الفنان كشفها من موضع عدم الاستسلام لمسلمات لا تنثر الدهشة بالشكل الذى لا يثير معه الرغبة في الإنتاج الفنى . لقد عززع داوستاشى البنايات الرمزية ، ثم بعد تصدها عقد لها ترتيبات متتالية من الترميم والتنكيسات ، حتى وصل إلى ضرورة إعادة البناء كله فأقام بنايات جديدة من اللوحات تحمل في أساسها فكرة وتصل بنا إلى فتحات تطل منها مجموعة من العناصر الهامة أهمها اللون ، الزخرفة ، التركيب العضوى الواعى . إن ثمة نوافذ أخرى غير هذه يمكن تحليلها وتبينها . فإذا لاحظنا التجريديات التى تحيط بالعناصر الهندسية ، سنتبين أن الأبواب الموصلة إلى عالمه لا نهائية ولا مالوفة ، ولكنها محكمة متماسكة مهدة الطريق إلى المعاشية والمشاركة ، وليس بالضرورة إلى فهمها . إنه عطاء من الطوفان المتصل لوحة وراء لوحة وكأنها كلمات متتالية ، إنه عطاء لا يجوز للإنسان أن يتدخل فيه بأى نقد يدعو إلى الحذف أو الإضافة أو التعديل ، لأنه عمل متكامل يسمح لموج الإحساس أن يتدفق داخله ، ثم تأتى بعد ذلك عملية الرأى الذاتى لنا أو لا تأتى لأنها فكرة إيمانية عايشها الفنان وحققها في أعماله . إن المرء عندما يتوان فإنه يعانى في إختيار الوسيلة ، ومع ذلك لما أن يجدها حتى يترك الآخرين يعانون معاناته في وجوب الفصل بين مجال الفن ومجال ما هو محتاد .

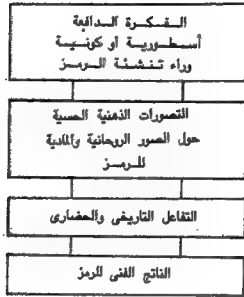




وبعد .. لا شك أن الأبعاد التاريخية لعبت دورها في تنشئة الرمز الشعبي ، وإن هذه التنشئة كانت في الماضي عينا على كاهل الشعبين فقط ، ولكن مع الاهتمام المتزايد من قبل المثقفين والفنانين الباحثين عن الأصالة في العمل الفني والإبداعي ، في الكشف عن الأشكال الفنية للفن الشعبي ورموزه وإعادة صياغته مرة ثانية من خلال فكرة التأصيل في الفن . وإن الاكتشاف وإعادة الصياغة طليعية واحدة وخصوصا عند المبدعين لأنها تحقق النماء للفن وتجاهد في سبيل بقاء خصوصيته .

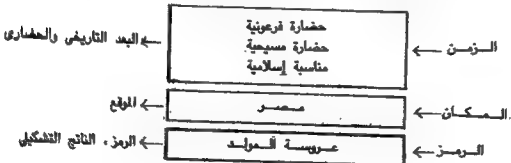
لا بد لنا في هذا العرض الشامل لتنشئة وتطور الرمز الشعبي من الإشارة ، أولاً ، إلى ما يسمى الرمز ودوافعه ، أي الأسس النفسية والعوامل الاجتماعية التي تؤثر في اتجاهات التشكيل الجمالي وتقرعها . فالرمز وتشكيله ، أي يكن ، لا يبرز بطريقة إرتجائية أو عفوية ، ولا هو بظاهريته من صنع الجماعة في حقبة ما ، بل يظهر بشكل تراكمي يتفاعل مع معطيات الأبعاد التاريخية والقيم الثقافية السائدة والمقارئة في المجتمع . فالإبداع في الرمز الفني وطرق تشكيله يتوقفان على الفكرة الحسية القائمة حول المعتقد أو الجنس أو الأسطورة في المكان والزمان . فكلما زادت التصورات وتعددت ، زادت قدرة الشعبين على الخلق الفني للرمز والإبداع الشكلي والجمالي له . غير أن التراكم في صيغ الرمز لا يأتي أبداً من فراغ ، ولا يأتي بمعزل عن المسببات الدافعة له من الأبعاد التاريخية والحضارية والاجتماعية ، وبالتالي تتراكم الأشكال الفنية للرمز تجانسا مع تلك الأبعاد .

ومن هنا فإن تنشئة الرمز أولاً ، ومن بعدها التصور الجمالي له ، جاء ملازمين للتغيرات الحضارية والاجتماعية ، وبالتالي لتعدد التصورات اللازمة لفكرة الرمز في ذاته . ونستطيع أن نقول إن تنشئة الرمز توافقت مع التطور الحضاري ذات الاتجاه الواحد في أسباب بلورة فكرة الرمز بين الأسطورة والكون ، وما يتضمنهما من وحدة في الذهن إتجاههما للدين والسحر والطقوس الاجتماعية .. إلخ . وليس معنى وحدة الذهن إتجاه تلك المسببات ، فالمسببات لها نظام موحد ، كما أشار إلى ذلك تايلور في كتابه الحضارة البدائية . إن فكرة الدين تلف وراء معظم الأشكال الفنية للرمز الشعبي في كل زمان ، وإن هذه الفكرة تصب في إتجاه التوحيد بالاله ، ولكن الاعتقاد بالروحانية تجاه هذا وبكيفية التعبير عن ذلك متشعب ومتفرع ، ولا يمكن حصره في نظام موحد بالنسبة للحضارة القديمة أو الحضارات التي مازالت تعيش على موروثاتها البدائية في وقتنا هذا . ومن هنا فإن تنشئة الرمز في كل مرحلة تاريخية تبنى على قدرة أعضاء المجتمع على خلق عدد من تصورات روحانية جديدة على الأصول الحضارية للمعتقدات الدينية المصاحبة لها . لذلك فإن دراسة الرمز الناتج عن هذا الخلط يعني ، في الوقت ذاته ، دراسة الخيال الذي يسبق بناء الرمز وتشكيله ، وهذا الأمر يتطلب منا أن نكون في موقف التخلي ذات حتى نقيم عليه . فترجمتنا السليمة لمعنى الرمز : ' فالتخلي ما هو إلا هذا المسار الذي يتشكل فيه ويتقارب تصوره شيء ما من خلال الحاجات ' العريضة للشخص ، والذي يفسر فيه التصورات الشخصية بالتكيف المسبق للشخص في محيط موضوعي ' .



إن الرمز يتشابه مع إدراكه ويعطى للإنسان دافعا خياليا من التصور الحسي يمكن أن يعرف منه لكي يبقى على قوة تصقل له الأمان . إن اللجوء الممكن دائما إلى الرمز يقي المرء من الشعور بالغربة ومن الإحساس بالقلق . إن الرمز له إبعاد تدمج بين التخيل الغيبي وبين الواقع المادي ، من دون أن يوضح بالضرورة كيفية توظيف الرمز وفعاليته . يرتكز تصور الأشكال الفنية لكل فرع من فروع الرمز الواحد على الأدلة التي تعطي المرء ما يرى أن يكون عليه . من وراء قناعاته بذلك . الرمز وتشكيله ، والاهتمام بالرمز هو ، أساسا ، الذي يرسم الخط الفاصل بين الحس به وتشكيلاته الحسية ، وهو الذي يشكل من الموضوع الجمالي ، عالما من التاتويلات التي لا تتضب . وإن كان المعنى من وراءه دائما متشابها ، ودائما متجددا في أن واحد . والموضوع الجمالي للرمز يدخل اللا معقول في المعقول ، ويجعل من النظرة له في حالة من التماسك بين كل هذا ، إن الآثار الناتجة عن الموضوع الجمالي للرمز التي تجري على تدفق المشاعر أو على تشابه المستهدفات ، يشعر المرء غالبا بالمضمون الذي ابتغاه ككرد . وأيضا كإفراد . وهي آثار تبعث الحقيقة التي لا يمكن ، بطريقة أخرى إدراكها في صفتها إلا بالتشكيل الجمالي لها في صورة مرئية تسمح بالبدء في معاشتها ، والاقتراب منها أكثر .

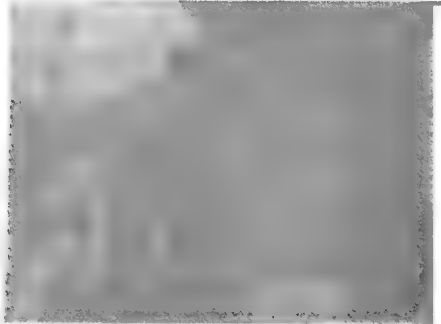
واللحمة التي تميز الرمز ومراحل تنشئته ، وأشكال الصياغة الجمالية وإرتباطها بالتغيرات التاريخية والحضارية ، إلى جانب تقدم الحياة المادية ، وتنوع الموضوعات الروحية وميادين المعرفة التي تحيط بذلك كله . تؤكد على وجود تراكم بشائي للرمز ، وتعقد بنيانه الموضوعي والشكلي ، ويؤكد أيضا على أنه لا يوجد رمز صاف خالص ولابد ولقد دون أن يكون له أنساب وصلات وصل مع الرمز السابق . وبني الرمز هي لحمة التي يدرجها المرء في عصره ، وهي أيضا شكل تاريخي وحضاري وببني في أن واحد . واللحمة التي تتصف بها مثلًا عروسة المولد كرمز من رموز الاحتفالية المصريين ، فإنها تتشابه من خلال عدد من الخيوط المتجانسة تمثل اتجاهات متعددة وتراكمية في المكان والزمان .



تحدد الدوافع للإشارة حول الرمز في خمسة أشكال رئيسية ، كالكلية ، أو التشكيل ، الفعل الإيماني ، على النحو التالي :

- أشكال التعبير الحركي والصوتي .
- أشكال التشكيل النحتي والرسم .
- أشكال مضافة كالخزف والتماثم .
- أشكال الكتابات والأشكال الهندسية المجردة .
- الدوافع الروحية والكونية ، والتصوير لهما .

وبناء على ما تقدم ، نستطيع أن نتساءل هل الرمز إجتماعي ؟ في الحقيقة أنه من الصعوبة بمكان أن نحدد إجابة واضحة حول هذا السؤال . ولكن مع ذلك فؤننا نميل إلى القول إلى أن الرمز الفني ، لا إجتماعي ، وإنما هو صورة جمالية فردية لوظيفة نفعية للآخرين . في حين أن المسبب للرمز قوة إجتماعية لها نسق موحد من المعتقدات والممارسات التي تلزم الآخرين بها ، ويكمل الرمز الجانب الفني والنفسي لهذا النسق ويمكن لنا أن نتبين ذلك من الأشكال التي إبتدعها الفنان التشكيلي الشعبي على العريات الشعبية التي يستخدمها في احتفالية المولد (أشكال : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) .





المراجع :

- ١ - جان صدفه ، رموز وطقوس ، دراسات في الميثولوجيا القديمة .
- ٢ - أحمد محمد علي الحاكم ، الزخارف المعمارية وتطورها في منطقة وادي حلفا ، جامعة الخرطوم ١٩٦٥ .
- ٣ - سيدنى فنكلشتين ، الواقعية في الفن ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١ .
- ٤ - حلمى عبد الجواد السباعى ، فنون افريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥ .
- ٥ - روبرين جورج كولنجورد ، د. أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، ١٩٦٦ .
- ٦ - توماس مونرو ، عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ .
- ٧ - الصادق النيهوم ، بهجة المعرفة ، موسوعة علمية مصورة ، مسيرة الحضارة ، المجلد الأول ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس .
- ٨ - هانى جابر وآخرون ، الفن في الحضارة ج ١ ، دار الولاية للطباعة والنشر ، ١٩٩٢ .

الدوريات :

مجموعة مجلة «ديوجين» ، مصباح الفكر ، إشراف الشعبة القومية للتربية والعلوم والثقافة ، يونسكو من الأعداد الأولى إلى الرابع لعام ١٩٦٦ ، دار القلم .

المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله

تأليف : ويلاند د.. هاند
ترجمة : أحمد صليحة

النوع يتأبى بها . وقد وجه بعض العاملين في هذا الميدان اهتمامهم إلى ميادين خاصة من الموضوعات عن التقاليد الشعبية المتصلة بالطقس مثلاً^(١) والمعتقدات والخرافات الشعبية المتصلة بالحيوانات والنباتات^(٢) والمظاهر المختلفة لدورات الحياة^(٣) والطب الشعبي^(٤) والسحر والممارسات السحرية^(٥) .

وفي ضوء هذا النشاط الأوربي سيكون من المفيد أن نولى النظر الآن إلى الأعمال التي أنجزت على هذا المنوال في أمريكا . وأول ما يتبادر إلى الذهن أن الفارق ليس كبيراً بين جانبي المحيط الأطلنطي ، ولكن المجموعات التي أعدت في أمريكا تفتقر إلى الشمول حتى في الولايات المتحدة التي نهضت بالشطر الأعظم من العمل الميداني . ورغم هذا ، فإن هذه الجهود ، وإن تشقت تمثل قاعدة صلبة يمكن إضافة المزيد إليها وإجراء الدراسات التحليلية على أساسها . ومن أهمها المجموعات القديمة لبرجن في نيوانجلند وغيرها من المناطق الأمريكية^(٦) ، والمجموعات الهامة التي أعدها فيما بعد فوجل عن الجالية الألمانية في بنسلفانيا^(٧) وتوماس عن كنتكي^(٨) وهيئات عن إلينوى^(٩) وهيدسون عن المسيسيبي^(١٠) ومجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية عند زنوج الجنوب التي أعدها بيكث والتي تعتبر من المجموعات

تمثل المعتقدات والخرافات الشعبية لونها هاماً من ألوان الفولكلور ، ورغم هذا فقد تأخر الاهتمام به قرناً ونصف القرن عن أشكال الرواية والأغاني والأناشيد الشعبية . ولم يكن هذا الإهمال الذي تعرض له هذا اللون في أوروبا باقلاً منه في أمريكا . وهذه الدراسة تركز إلى حد كبير على أمريكا وأوروبا ، وبالأخص الولايات المتحدة ، ولكنها لا ترمي في المقام الأول إلى أن تكون مسحاً للدراسات التي أجريت على المعتقدات والخرافات ، بل إن الهدف منها هو تحديد ميادين الدراسة التي تنتظر يد الباحث لكي يطرقها ، سواء في أوروبا أو الولايات المتحدة .

إن المجموعات التي أعدت عن المعتقدات والخرافات الشعبية في كثير من البلدان الأوربية ضخمة ، ولكن قل منها ما يعتبر مجموعة معتمدة على قرار مجموعة دليل في اسكتلندا^(١١) وبراند في إنجلترا والجزر البريطانية^(١٢) وفوتكه في ألمانيا^(١٣) ولانتمان وفسمان في المناطق الناطقة بالسويدية في فنلندا^(١٤) ولوريتس في إستونيا^(١٥) . كما أن الباحثين أعدوا مجموعات أبسط من الخرافات والمعتقدات الشعبية السائدة في بعض المناطق الخاصة (كالولايات أو المقاطعات أو الأقاليم أو المراكز وغير ذلك من مناطق التقسيمات الجغرافية أو الإدارية) . ولبعض البلدان مجموعات اقليمية جيدة من هذا

الهامة^(١٦) . وفصلأ عن هذا ، فقد قدمت المجموعات الأصغر التي ظهرت في صورة أبحاث أو فصول من كتب أو مقالات معلومات إضافية متفرقة تحتاجها . ومعظم هذه الإسهامات جاء من منطقة الساحل الشرقي والجنوب وميدوست . وقد ظهرت مجموعة فانوس رادوايف الكلاسيكية الخاصة بأقليم الأوزارك Ozark في ١٩٤٧^(١٧) . واستخدمت المادة التي جمعت خلال نصف قرن كمصدر بني عليه فرانك براون مجموعته ، الخاصة بالفولكلور في كارولينا الشمالية . أما أنا ، فبدأت في جمع المعتقدات والخرافات الشعبية في ١٩٤٤ ، وقد أضفت إلى الملاحظات النقدية التي جمعتها دراسات نشرت في أواخر الخمسينيات ، واستمر نشرها حتى صدر المجلد الأخير من هذه المجموعات في ١٩٦٤^(١٨) .

وكانت هذه البيانات المقارنة التي استخدمت كحواش لمجموعة براون أساساً للقاموس المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية : Dictionary of American popular Beliefs and Superstitions .

وكان التفكير في إعداد هذا القاموس قد بدأ في مرحلة مبكرة من العمل في إعداد هذه المجموعة ، التي يعتقد البعض أنها تمثل نقطة انطلاقاً للتحليل العلمي للمعتقدات والخرافات الأمريكية ، ولكنني أنا نفسي تربدت في التسليم بهذا الرأي نظراً لكم العمل العظيم الذي مازال علينا أن نقوم به في أنحاء كثيرة من الولايات المتحدة ، بل وفي كارولينا الشمالية نفسها ، حيث استطاع البروفيسور جوزيف كلارك نفسه أن يقدم إضافات هامة لمجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية^(١٩) كما أضافت المجموعات العامة التي ظهرت في أماكن متفرقة كماً هائلاً مماثلاً من المواد الجديدة^(٢٠) . وإنه لمن السابق لأوانه الآن أن نحدد مدى اتفاق مجموعة أومايو للمعتقدات والخرافات الشعبية مع النسق الذي كشف عنه الدارسون بالفعل . وقد استغرق إعداد هذه المجموعة ، التي يتولاها نيوبل نيلز بكت ، واحداً وأربعين عاماً (١٩٦٦ — ١٩٦٧) ، وسوف تكون في حجمها نصف حجم مجموعة براون . وفي الوقت الراهن أقوم بتحرير مادة هذه المجموعة لكي تكون رافداً يغذي قاموس المعتقدات والخرافات الشعبية . وترکز هذه المجموعة على المجتمعات المدنية والعرقية في تلك الولاية الشمالية الكبيرة ، ومن ثم فسوف تثرى الحصيله الفولكلورية الأمريكية ، التي تزداد ثراءً فيما

يبدو مع كل مجموعة تخرجها المطابع عن الولايات والأقاليم الجغرافية في الولايات المتحدة وكندا ، وسوف تقدم لنا هذه المجموعات مفتاح نستقري بها معاني ووظائف المعتقدات والخرافات الشعبية .

وعندما جمع بين تلك الأشئات المتفرقة ، القديمة والحديثة ، الحضرية والعرقية مع سؤالاتها من المعتقدات والخرافات الأنجلوسكسونية التي يقلب عليها الطابع الريفي ، فسوف تتكون لدينا فكرة وافية عن نوعيات وقيمة هذه المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية في ميدان الدراسة العلمية ، خاصة بعد أن تقسم وتصنف حتى ترتب في مواد معجمية . وينبغي أن يواكب هذه الخطط طويلة الأجل فحص متواصل للمجموعات المتميزة من المعتقدات والخرافات الشعبية ، حيثما كانت تحتوي على مادة أساسية تدعم دراسة مجموعة ما من ذلك النوع الفولكلوري في الإطار الفعلي لحياة الإنسان . فأي شيء يشير إلى قيمة هذه المادة عند أصحابها سوف يضيف الكثير إلى الحوار الدائر حول المعتقدات والخرافات الشعبية في عالم القرن العشرين كما نعرفه ، وإذا حكمنا من أراء الكتاب على مدار العقود الثلاثة الماضية ، أو نحو ذلك ، فسنجد أن هذه الاعتبارات تندرج من معتقدات تسيطر أو تؤثر على الحركة الفردية أو الاجتماعية من ناحية ، إلى أفكار تجذب الخيال أو تستدعي ذكرى قديمة أو تمنح لحظة سعادة ، أو تزيه طارئة على الذهن تتبدد في الترددون أدنى تأثير على صاحبها أو على أي شخص آخر . ويجب أن يستمر الحوار بالطبع ، ولكننا لن يكتسب الوضوح والقوة إلا بتوافر المزيد من المواد الوثائقية التي تدعم الآراء النظرية . فالنماذج التي وضعت للسكان الوطنيين في نصف العالم الآخر ينظمهم الاجتماعية الجامدة ، وأسلوبهم الموحد في العيش لا يمكن أن تنطبق على الحضارة الأوربية والأمريكية . ففي الولايات المتحدة ، خاصة المدن الكبرى ، لا يكايد السكان يتفقون على وجهة نظر واحدة ، لا من حيث الدين والسياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية فحسب ، بل يعتقد هذا إلى الحياة الفردية والثقافية للمجتمع . ولما كان من المنعز في الكثير من الأحوال الحصول على أجماع مقبول بشأن أي مسألة من مسائل الحياة اليومية ، فمن المستبعد ، إن لم يكن من المستحيل ، أن نتوقع اكتناب نظام متماسك للمعتقدات الشعبية في المجتمعات الحديثة ، ولكن البينات العرقية والمهنية تشكل

استثناء من هذه الحالة العامة ، مثلما هو الحال في بعض المناطق المدنية أو الأحياء التي تخضع لتأثيرات دينية وعقائد قوية .

بل إن المجتمع المدني ، بما يكسوه من طبقات مختلفة وغير متماسكة من الغلاء الزخرفي ، يشكل تحدياً يواجه الباحث الذي يرغب في تقصي المعتقدات والخرافات الشعبية المعزولة المتفرقة التي تكاد تنو في خضم الأفكار المتصارعة ، حتى يصل إلى منبعها الأصلي . وهذا الأمر يقتضي صبراً ومهارة في محاولة الأفراد ، وكذلك الاستعانة بالمعلومات التاريخية ومقارنة تلك المعلومات التي يحصل عليها بالمعلومات المتوفرة عن الخرافات والمعتقدات الشعبية في المناطق الأخرى . ولا يهمل الباحث هنا أي معتقد شعبي كان ، لأن جميع المعتقدات التي يتوصل إليها سوف تساهم في نهاية الأمر في إثراء المحصول العام للمعرفة وتكمل رصيدها . ومن وجهة النظر التوليفية الواسعة هذه يصبح من المسلم به أن لكل جامع وباحث دوراً هاماً يلعبه^(٢١) .

فلننظر الآن في المجالات الخاصة للميدان الذي يتطلب منا العناية ، وأولها الحرف التي تقتضي منا جهداً أكبر لاستيفاء جمع المعتقدات والخرافات الشعبية للمستغفلين بها ، ومنهم البحارة ، خاصة الذين يعيشون على الساحل الغربي ومنطقة البحيرات العظمى . أما التراث الشعبي لعمال المناجم فلم يستوف جمعه بعد رغم جهود كورسون وهاند وأمريش وجرين ، وأما المهنتان اللتان أسهمتتا بلسط وأفر من التراث الشعبي الأمريكي الكلاسيكي في مجال القصة والأغنية فلم تسجل شيئاً يذكر عن الخرافات والمعتقدات الشعبية للمستغفلين بهما ، وأعنى بذلك مهنتي قطع الخشب وتربية الماشية . وقد استرعت تلك الملاحظة انتباهي في مطلع الأربعينيات ، فأرسلت إلى إيرل كليفتون بك وج . فرانك دوبي استفسر عن رأيهما ، ولكنهما لم يقدموا لي تفسيراً لتلك الظاهرة أو رأياً معارضاً . ويتراءى لي أن حماس الباحثين لجميع الأغاني والقصص الشعبية دفعهم إلى إهمال السؤال عن الخرافات والمعتقدات الشعبية . ورغم أن الوقت قد تأخر الآن عن تدارك ذلك الأمر ، لكن يمكننا أن نتعالج بعض أوجه النقص هذه .

وللحرف التي تنطوي على مخاطر كبيرة نصيب وأفر من التراث الشعبي ، ومعناها بناء الأبراج . ولكن لم يطبع من هذا التراث سوى القليل^(٢٢) . كما أنني لا أعرف باحثاً أهتم

بدراسة حرف البناء بوجه عام . وإذا كانت الأخطار التي تنطوي عليها المهنة عاملاً هاماً في توليد الخرافات ، فإننا نقطع بوجود الكثير منها لدى عمال الكهرباء والسباكين بل وحتى النجارين . ويعاني عمال الطلاء من متاعب صحية في القنوات الفعمية والانفية أصبحت مضرب الأمثال . وكان هذا هو السبب في ظهور العديد من القصص عن استخدام الويسكي واللين منزوع الدسم ، وغير ذلك من الأساليب لعلاج النزلات الشعبية . وفيما عدا هذا لا أعرف أية معتقدات شعبية خاصة بطائفة عمال الطلاء ، وهي مهنة معروفة بكثرة التنقل . ولكن لحرف الطباعة تقاليد ثرية تعود إلى أيام نقابات الطوائف العمالية القديمة ، وإن لم يتوصل إلى جمعها فيما يبدو لورنس س . طومسون الذي يعتبر من الفضل الباحثين الذين درسوا هذا الأمر^(٢٣) .

ورغم أن الحياكة من الحرف التي صيفت حولها الكثير من القصص الشعبية ، لكنها لاتحتل مكاناً بارزاً وسط المعتقدات والعادات الشعبية . على أن أحد طلابي السابقين نشر في ١٩٦٤ مقالاً مثيراً عن فولكلور هذه المهنة في لوس أنجلوس ، ركز فيها أساساً على المعتقدات والتقاليد^(٢٤) كما أننا نقرأ في الصفح من حين إلى آخر عن المعتقدات والعادات السائدة لدى صناعات القبعات . وإنه لما يحيرني في هذا الصدد أن مهنة مثل مهنة عرض الأزياء بما تنطوي عليه من منافسات حادة بين بيوت الأزياء لم تنتج معتقدات أو عادات شعبية ، حيث لم تلحظ زوجتي كليستر التي تتمتع بقوة ملاحظة كبيرة أية معتقدات خاصة تحصل ببيوت الأزياء الراقية في نيويورك أثناء اشتغالها عارضة أزياء في الفترة من ١٩٣٥ حتى ١٩٤٤ .

ولم تسجل المجموعات الأمريكية سوى القليل من التراث الشعبي الخاص بالمهن المنقرضة مثل الحدادة وأصلاح عجلات عربات الخيول وتسليك المداخل والسقاية وغيرها .. فلم يشغل العلماء أنفسهم بتتبع الآثار الفولكلورية لهذه الحرف المندثرة^(٢٥) . ويمكن للباحث الآن الحصول على هذه المعلومات من بعض الشهود الأحياء لتلك المهن ، ولكن عليه أن يعتمد على الوثائق المنشورة ، مثل السير الذاتية أو تراجم الأشخاص أو المذكرات وغيرها من الوثائق الأسرية ، وأهم من ذلك الموضوعات التي كانت تنشرها الصحف والمجلات الشعبية .

القانونية والعقابية .

ولارلين أب علم الطب الحديث يختلف كل الاختلاف عن الطب الشعبي ، وإن كان له هو أيضاً فولكلوره الخاص . ومع هذا ، فلنسا نعرف الكثير عن هذا الفولكلور ، وقد جمعت في سجلاتي أكثر من ٣٠٠ ألف مادة عن الفولكلور الطبى الشعبى الأمريكى ، وليس منها سوى القليل جداً الذى يتصل بالمستشفيات والجراحة والتخدير وغير ذلك من الأمور التى تمثل الخط الفاصل بين الحياة والموت . وحيث إن المخاطر الجسدية والعقلية تحف دائماً بهذا النشاط ، فلنا أن نتوقع وجود كم كبير من الماثورات الفولكلورية الخاصة به . ومن المجالات الغريبة من ذلك ميدان صناعة الأغذية الصحية التى تشهد الآن إزدهاراً كبيراً ، ويرتبط هذا الميدان بنشاط إعلاني مكثف يظهر "صحيحات" غذائية ، وهو يمثل منهجاً جديداً تماماً لعلاج جسم الإنسان والشؤون الصحية وسلامة الجسم ، وهو يرتبط بدوره بالبحث عن الشباب الأبدى والمحافظة على الجمال والسمو بالطاقات الروحية . وقد اهتمت إحدى تلميذاتي بالبحث في هذه المسائل ، وكشفت عن مادة كالية وهى تسعى إلى التوصل إلى الرابطة بين أفكار القرن العشرين هذه والأفكار التى كانت سائدة في الماضي عن الشباب والخصوبة والجس وماشابه ، وهى الأفكار التى توارثتها شعوب كثيرة تنتمى إلى ثقافات راقية في مختلف أنحاء العالم منذ عصور سحيقة .

لقد أدرك الباحثون المحدثون الذين درسوا الخرافات بدءاً من هينريش لوففيج فيشر حتى سيم جورج جيمس فريزد والفريد ليتمان وجوستان يهودا^(٢٦) أن هذه الخرافات تمثل قوة شريرة تسيطر على عقل الإنسان ، وكان على مالبينوسكى ، فيما بعد ، ومن ثلوه أن يظهر الآليات الاجتماعية التى يمكن بها لبعض النظم الفكرية والتجارب الأولية أن تمارس قوة إيجابية تحرد عقل الإنسان وهوىسى للسيطرة على قوى الطبيعة التى تناوبه . ومنذ وقت قريب حاول واجم ر . باسكوم وغيره توسيع نطاق هذه المبادئ الأساسية للوظيفة الاجتماعية ولماكدتها العامة لحقل الفولكلور ككل^(٢٧) . وساعدت هذه الجهود على تبديد الأفكار القديمة التى كانت ترى في الفولكلور مجموعة من المعتقدات والعادات العتيقة المتبقية حتى يومنا .

ولئن كان من الممكن أن نتتبع في الثقافات الراقية تأثير

أما المهن الوضيعة مثل الميسر والدعارة^(٢٨) والسرقة والسطو والأنشطة غير المشروعة فهى موارد ثرية حقيقية ، ولكن الباحثين لم يهتموا بجمع المعتقدات الشعبية والعادات السائدة في تلك المهن . وأفضل المراجع الآن التى يمكن الاستعانة بها في دراسة التراث القديم لهذه الميادين نشرات ومجلات الشرطة ، وهو إجراء حتى لدراسة بعض الرياضات غير المشروعة أو المندرسة مثل مصارعة الديكة والكلاب ، والكلاب والجردان .

ومن المجالات الهامة التى أهملت دراستها مجال الرياضة ، رغم مالها من أثر اقتصادى هائل على الحياة في أمريكا ويطبقها على جماهير المتفرجين التى تنشد المتعة ، على أن لعبتي كرة القدم الأمريكية والبيسبول حظيتا بنصيب ما من الاهتمام على عكس الرياضات الأخرى مثل التزحلق على الجليد وكرة السلة والجولف والتنس والعبو والملاكمة والمصارعة والرمي بالقوس .

ومن بين فنون الترويح الاستعراضى ، حظى المسرح بقسط ما من الدراسة^(٢٩) على عكس صناعة السينما ، فيما عدا بعض المعتقدات والخرافات التى يؤمن بها بعض نجوم السينما ككافراد ، والتى سجلتها المجلات الفنية . وكان هذا الإهمال كذلك من نصيب الأوبرا والباليه والمسرح الغنائى والأوركسترا . والقليل الذى سجل عن هذه الأنشطة يوضح لنا مدى ما خسرناه بإهمال ذلك التراث الفولكلورى . ومن أهم المصادر التى تفيد في هذا المجال المجلات الشعبية والمجلات الفنية . ويبدو أن علماء الفولكلور قد أهملوا بالكلية دائرة صناعة الاتصالات الآخذة في الازدهار .

وإذا انتقلنا إلى المهن الراسخة ، فسنجد أن الباحثين قد أهملوا دراسة الروابط الفولكلورية الخاصة بالقانون في العصر الحديث ، رغم الرصيد الهائل من التراث المتصل بالإجراءات القضائية والقوانين القانونية ، والأذى يرجع إلى عهد قديم . ومن المسائل الخطيرة التى تعرض للبحث التساؤل عما إذا كان هذا التراث القديم قد تعرض لتحديث أم لا . وكما أشرت في موضع آخر^(٣٠) ، فإن الاحتمال ضئيف في العثور على ماثورات شعبية باقية مرتبطة بعمليات الشنق ، وإن كانت الماثورات الخاصة بمحاكم الشرطة وسيارات الدورية والسجون تظهر مدى ثراء هذا التراث ، الذى يعود جانب كبير منه إلى أقدم عهود ممارسة الإجراءات

من البيانات الميدانية عَصَدَ بها أفكاره النظرية التي استرشد بها في بحثه . ومن أهم النقاط المثيرة للدهشة في دراسته لتقاليد صيادي السمك على سواحل تكساس أن هؤلاء الصيادين قد احتفظوا بتقاليدهم القديمة الراسخة في القرن العشرين . وساق من الأدلة المقتعة ما أثبت أن الاعتقاد في قدرة السحر على حل المشكلات ، أو على الأكل الركون إلى الأساليب العتيقة في معالجة المواقف الخطيرة التي يتعرضون لها في البحر ، يرتبط ارتباطاً مباشراً بالأخطار التي تهدد حياة الصيادين الذين يفامرون بالصيد في عمق البحر بالمقارنة بالأمن النسبي الذي يكتسب عمليات الصيد في البحيرات^(٣٢) .

وينبغي أن تدفعنا هذه الدراسة الناجحة إلى الاهتمام بدراسة الطوائف المهنية التي لم تدرس بعد ، وكذلك إعادة دراسة البحوث المنشورة عن مختلف المهن والحرف .

وهذه الوفرة المتزايدة من المعتقدات والخرافات الشعبية التي يتم جمعها في أمريكا وتنوع المادة قديمة وحديثة لاتشجع الباحث على الخوض قدماً في هذا المجال فحسب حتى متناه ، بل تحث كذلك على التماس مناهج لم تطرق من قبل . ومن هذه المناهج مثلاً ، التي بدأ استخدامها ، المنهج البنوي^(٣٣) . وسوف يجد الباحثون الذي سيضطربون بتلك المهمة أن التحليل الأدبي والفني للمعتقدات الشعبية ، إن لم تكن الخرافات ، منهج مثير . وفي هذا الميدان التكرار ينكتي الباحث بأن يفهم العليات السحر التعاطفي حق الفهم ، بل سيكون عليه في الوقت ذاته أن يقيم المصادر الداخلية التي تسمى للتعبير عن ذاتها في الرمزية وجوانب الاشباع الجمالي ، أو حتى في الشعر . فالتفكير المتداعي (الذي نتكلم عنه هنا والأنا) يتخلل عملية الإبداع لدى ناقل ومُشكِّل التقاليد الشفافية في كل متعلق منها . فإلى جانب دقة الملاحظة والدافع إلى ربط الأشياء ذات الصلة ببعضها علينا أن نولي الاعتبار إلى الألعاب الحر بالاختلاف والمخيلات ، وهو الألعاب الذي يعطي للآداب الشعبي سحره الخاص . وعلى الباحث هنا وهو يدرس عملية تناقل الموروثات إلى محاولات تحديث المادة القديمة ، ففي الماضي مثلاً كان من المعتقد أن كس الأرض تحت قدمي فتاة قد يصيبها بالجنون ، وقد استعاض عن هذه الصورة الآن باستخدام المكسمة الكورباتية . وقد استعاض كذلك عن التفسيرات القديمة لظاهرة البرق بتفسير حديث يمجّد تكنولوجيا القرن العشرين

كل معتقد أو خرافة من المعتقدات والخرافات الشعبية عبر القرون في الوثائق من مختلف الأنواع ، إلا أن هذه الوثائق تخلو بوجه عام من أية معلومات عن درجة الاعتقاد في خرافة معينة ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتنقون هذه المعتقدات . وتشكل هذه الوثائق من إشارات واضحة تجعلنا نحس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبديد وجوده . وإذا أردنا البحث أن يلتصق شيئاً على أن للخرافات تأثيراً عميقاً على الأشخاص ، وأن هذه الخرافات تقدم في كلور من الأمثال ودافح قوية وضوابط للسلوك الإنساني^(٣٤) . فعلينا أن نتجه إلى «الأسطورة» الشعبية . ومن فئاتها الكاملة حكايات «الأمريكانات» (Fables)، وهي تمرد قصص الإغتراف على الجماعات لايمانها المقدس والديني فحسب ، بل ومعنى الخروج عن القانون وتحدى مؤسسات السلطة أو السلوك النافذ للقواعد المعتادة . وإنما ما تشتمل هذه القصص على متابرة يجر انتهاك حرمة المقادير والخزي على من انتهك . وعلى ذلك فهذه القصص تمثل تصديرات إلى مجال مملوكة المشيئة الإلهية أو الفضائل المنظمة أو القيم التقليدية للمجتمع . كما أن «الأمريكانات» التي تتناول قصص «الوثن» ورجال الدين والبطون وأحياناً السحر تعرض لمآلات ينال فيها المجرمون على انتهاك القوانين الفضلانية والاجتماعية وكذلك الضوابط عقابهم . وفي مقالات أخرى عالجت الصلة بين اللجنيد والاعتقاد والعلامة والمعتقد^(٣٥) . ومن ثم يكفي هنا أن أشير إلى أن «الأمريكانات» الشعبية التي تحس المعتقدات تجسد بلا ريب ، في صورة القصة ، الدور الذي تلعبه المعتقدات في المواقف الفعلية التي يمر بها الإنسان ، أي الأسلوب الذي يجرى به الإنسان في تلك المواقف مصداقاً لها . ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نستوف هذا الموضوع حقاً من الدراسة ، على الأقل بالنسبة لأمريكا ، حتى تجري المزيد من الجهود المكثفة والنهجية في ميدان دراسة «الأمريكانات» الشعبية الأمريكية^(٣٦) .

ومن الباحثين الشبان الآخرين الذين درسوا المعتقدات والخرافات الشعبية بارتيز ، ب . ماني ، الذي خصص لها أطروحته لنيل درجة الدكتوراه ثم مشغلة من الدراسات انتهكت عنها . وقد اعتمد بدراسة دور المعتقدات والخرافات الشعبية في المجتمع الأمريكي^(٣٧) حيث وفق إلى جمع كم كبير

وضع نص مقبول مزيل يحوش ، وكان ذلك عن طريق المقارنات والتجارب المستقيضة . أما مهمة التصنيف فكانت أشد صعوبة في مجموعة باكت عن أوهايو .

إن معالجة المعتقدات والخرافات على مستويات كثيرة ، سواء في العمل الميداني أو التصنيف أو إجراء الدراسات المقارنة ، سوف يعمل على تحويل هذا الحقل العلمي الذي طال إهماله إلى حقل هام مليء بالتحديات في ميدان الفولكلور . ومن الواضح بادية ذي بدء أن الدراسة سوف تركز تركيزاً كبيراً على العادات والوجدات الشعبية داخل إطار الفولكلور ، وإن يمكننا أن نتوصل إلى حلول هامة للمسائل التي تعترضنا دون أن نتضافر الدراسات في الميثولوجيا والدين المقارن . والتاريخ الثقافي . إن المعتقدات والخرافات الشعبية تناوبت فكر الإنسان وتبين على روجه في أعماق مستويات الوعي .

حيث يقال للأطفال إن الله يلتقط لكم صوراً بالفلاش . وهذه الأمثلة المتفرقة ، وغيرها من الأمثلة التي تشكل جزءاً من ذخيرة المعتقدات الشعبية في أيماننا ، تظهر كيف يتحول الإحساس بالخطر نحو القوى المجهولة والمعادية الذي يخلو من الروح في كثير من الأحيان ، إلى فهم بل وإعادة صياغة تلك المؤثرات في ثوب مرح ، فيمكنه أن يعيد توجيه مسارها ويتلاعب بالفاظها ، وغير ذلك من وسائل التعامل مع الخرافات والمعتقدات الشعبية ، التي تشكل جزءاً من التراث الفكري للإنسان الحديث .

وفيما يتعلق بالمسائل النظرية المتصلة بالمعتقدات والخرافات الشعبية مازال أمامنا الكثير لنعمله ، ولكننا لانستطيع التذيق الآن بالمنى الذي سيسير عليه العمل ، فعلينا أن ندرس المجموعة الكاملة للمعتقدات بأسلوب أكثر شمولاً عما هو الحال عليه اليوم . وفي هذا السياق علينا أن نشير إلى أن مجموعة براون نفسها لم يكن الهدف منها سوى

الهوامش

John Graham Dalyell, *The Darker Superstitions of Scotland* (Glasgow, 1835). — ١

John Brand, *Observations on the Popular Antiquities of Great Britain, Chiefly Illustrating the Origin of Our Vulgar Customs, Ceremonies and Superstitions*, ed Sir Henry Ellis, 3 vols (London, 1901-02). — ٢

Adolf Wuttke, *Der deutsche Volksbergglaube der Gegenwart*, 3rd ed, by Elard Hugo Meyer (Berlin: 1900). — ٣

Gunnar Landtman and V.E.V. Weesman, *Folklore och Trolldom, Finlands Svenska Folkldigtning* 7, pts. 1-4 (Helsingfors, 1919-55). — ٤

Oskar Loozits, *Grundzüge des estnischen Volksglaubens*, 3 vols. (Lund, 1949-5). — ٥

Richard Inwards, *Weather Lore*, 4th ed. (London, 1950). — ٦

Eugène Rolland, *Faune populaire de la France*, 13 vols (Paris, 1877-1911); Frank Cowan, *Curious Facts in the History of Insects, Including Spiders and Scorpions* (Philadelphia, 1865); Charles Swainson, *The Folklore and Provincial Names of British Birds* (London 1886); Fanny D. Bergen, *Animal and Plant Lore, Memoirs of the American Folklore Society*, no.7 (Boston and New York, 1899); Eugène Rolland, *Flore populaire de la France ou histoire naturelle des plants dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, 11 vols. (Paris; 1896-1914); Richard Folkard, *plant Lore, Legends, and Lyrics, Embracing the Myths, Traditions, Superstitions and Folk-Lore of the Plant Kingdom*, 2ed. (London, 1892); Isidor Teeterlinck, *Flora Diabolica. De Plant in de Demonologie* (Antwerp, a. d.); idem, *Flora Magica* (Antwerp, 1930); Joh. Th. Stokker, *Naturrijme i den Norske Folketro, Norsk Folkeminnelag*, no, 18 (Oslo, 1928).

J.S. Moller, *Mod'r og Barn i Dansk Folketroverlevering fra Svangerkab til Daab og Kirkegang*, 2 vols. (Copenhagen, 1939-40); Ida von Döringfeld and Otto Freiherr von Reinsberg, *Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den christlichen Völkern Europas* (Leipzig, 1871); Seán Ó Súilleabháin, *Handbook of Irish Folklore* (Dublin, 1942); E. Bendamm, *Death Customs, An Analytical Study of Burial Rites* (London, 1930).

- T.F. Thielton Dyer, *The Ghost World* وفيما يتصل ببعض الأبحاث توجد دراسات كثيرة بهذا الشأن بدءاً من الدراسة المتعددة ليشلتون ديجر (London, 1898) إلى الدراسات الأمريكية الهامة التي أعدها هيلين جريوتون ، Helen Creighton, *Bluenose Ghosts* (Toronto, 1957); Louis C. Jones, *Things That Go Bump in the Night* (New York, 1959); and Ruth Ann Musick, *The Telltale Lilac Bush and Other West Virginia Ghost Tales* (Lexington, Kentucky, 1965).
- وهي مجموعات من قصص الأشباح وأساطيرهم بالبلطج ، ولكنها تدرج بأسلوب قصص المعتدات والخرافات الشعبية الأساسية التي تكمن وراء القصص ، وسوف نناقش هذا الأمر بإسهاب عند Prevelsagen فيما يلي .
- William George Black, *Folk-Medicine. A Chapter in the History of Culture*, Publications of the Folk-Lore Society, no. 12 — ٩ (London, 1883); C. Bakker, *Volksgeneeskunde in waterland. Een vergelijkende Studie met de Geneeskunde der Grieken en Romeinen* (Amsterdam, 1928); I. Reichborn-Kjennerud, *Vår gamle Trolldomsmedisin*, 5 vols. (Oslo, 1928-47); Antonio Castillo de Lucas, *Folkmedicina* (Madrid, 1958).
- John Gregerson Campbell, *Witchcraft and Second Sight in the Highlands of Scotland* (Glasgow, 1902); Henry Charles Lea, — ١٠ *Materials Toward a History of Witchcraft* ed. Arthur C. Howland, 3 vols. (Philadelphia, 1939); S. Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und aller Völker*, 2 vols. (Berlin, 1910).
- Margaret Murray — ١١ *Summers* وسومرز Montague المسرحي مونتج Joseph Hansen ونجمهم ، وفصلت الإشارة إلى الأعمال التي تعالج الظواهر الفولكلورية الحديثة للموضوع لا الوصف التاريخي والفلسفي .
- Fanny D. Bergen, *Current Superstitions*, Memoirs of the American Folklore Society, no. 4 (Boston and New York, 1896); — ١١ idem., *Animal and Plant Lore*, Memoirs of the American Folklore Society, no. 7 (Boston and New York, 1899).
- Edwin Miller Fogel, *Beliefs and Superstitions of the Pennsylvania Germans*, Americana Germanica, no. 18 (Phuadelphia, — ١٢ 1918).
- Daniel Lindsey Thomas and Lucy Blaney Thomas, *Kentucky Superstitions* (Princeton, N. J., 1920). — ١٣
- Harry Middleton Hyatt, *Folk-Lore from Adams County Illinois*, Memoirs of the Alma Egan Hyatt Foundation (New York, — ١٤ 1935; 2nd ed. 1965).
- Arthur Palmer Hudson, *Specimens of Mississippi Folk-Lore* (Ann Arbor, Mich., 1928). — ١٥
- Newbell Niles Puckett, *Folk Beliefs of the Southern Negro* (Chapel Hill, N.C., 1926). — ١٦
- Vance Randolph, *Ozark Superstitions* (New York, 1947). This has been reprinted under the title *Ozark Magic*. — ١٧
- Wayland D. Hand, ed., *Popular Beliefs and Superstitions from North Carolina*, constituting vols. 6-7 of the Frank C. — ١٨ Brown Collection of North Carolina Folklore, ed. Paul Franklin Baum, 7 vols. (Durham, N.C., 1952-64).
- ١٩ — من بين ١٧٠٠ معتقد زخرفاً جمعها كلارك من كارولينا الشمالية فيما بين ١٩٢٣ و ١٩٦٨ ونشرها في ١٩٧٠ وجد أن ٥٥ في المائة منها غير مذكورة في مجموعة براون ، انظر 3: North Carolina Folklore 18 (1970).
- ٢٠ — أدركت في وقت مبكر الطبيعة التالصة لهذه المهمة في هذا الحقل الذي لم يستغل إلا حديثاً ، واشتدت إلى مزيد من العمل الميداني في مقدمة المجلد الذي أشرفت على تحريره من المعتدات والخرافات في كارولينا الشمالية . ففي ثلاث مجموعات من أجزاء مختلفة من الولايات المتحدة (بنسلفانيا وتكساس وبنزاسكا) بلغت نسبة المادة الجديدة التي لم ترد في مجموعة براون من ٤٢ إلى ٤٥ في المائة من مادة هذه المجموعات . والأكثر إثارة للدهشة أن نسبة المواد الجديدة بلغت ٥١ في المائة بالقياس إلى مجموعة براون في مجموعة هامة أخرى هي Ray B. Brown, *Popular Beliefs and Practices from Alabama*, Folklore studies, vol. 9 (Berkeley and Los Angeles, 1958).
- ٢١ — لسنا في حاجة إلى تأكيد أهمية الجمع المكثف ، خاصة المواد الشاردة ، وقد لا يستطيع الجامع نفسه أن يضع المواد المتفرقة التي يجمعها في إطار مفهوم ، ولكن تجمع هذه المواد من مصادر مختلفة يتيح للعلماء القيام بهذا ، فكثيراً ما وجدنا في مادة هامشية صعبة الفهم المفتاح لفهم المواد الفولكلورية التي تعرضت للتجوير أو الانتقال .
- ٢٢ — المواد الخمس التي جمعها ستان فيليبس من أحد أفراد الستيليك ، وكان يعمل في بويبلو ، يكلورادو في أوائل الخمسينيات تعطي فكرة عن أنواع المواد التي تنتظر الجمع انظر

- Lawrence S. Thompson, «The Customs of the Chapel», *Journal of American Folklore* 60 (1947): 329-44. — ٢٢
- Harvey Weiner, «Folklore in the Los Angeles Garment Industry», *Western Folklore* 23 (1964): 17-21. — ٢٤
- ٢٥ — من الاستثناءات البارزة جورج فليبيس بجامعة ولاية كاليفورنيا في مدينة سان دييجو ، الذي كتب الكثير عن تاريخ وتقاليد الفتيحة المتسللين ، وكان يركز في كتاباته بالطبع على العادات لا على المعتقد الشعبي .
- ٢٦ — من الدراسات النموذجية عن خرافات المؤسسات للدراسة التي نشرت في ١٩٦٨
- David J. Winslow «Occupational Superstitions of Negro prostitutes in an Upstate New York city» *New York Folklore Quarterly* 24 (1968): 294-301.
- ٢٧ — بنيت مقالتي Folk Beliefs of the American Theater: A Survey , *Southern American Quarterly* 3٥ (1974): 23-48.
- على بيانات ومواد غير منشورة .
- ٢٨ — Wayland D. Hand, "Hangmen, the Gallows, and the Dead Man's Hand American Folk Medicine," in Jerome Mandel and Bruce A. Rosenberg, eds., *Medieval Literature and Folklore Studies: Essays in Honor of Francis Lee Utley* (New Brunswick, N.J., 1970), pp. 323-29; 381-87.
- ٢٩ — Heinrich Ludewig Fischer, *Das Buch vom Aberglauben, neue verbesserte Auflage* (Leipzig, 1791); George James Frazer The Golden Bough, 3rd ed., 12 vols. (London, 1911-15); Alfr. Lehmann, *Overtro og Trollidom fra de a'dste Tider til Vore Dage*, 2 vols. (Copenhagen, 1920); Gustav Jahoda, *The Psychology of Superstition* (London, 1969).
- ٣٠ — William R. Bascom, "Four Functions of Folklore" *Journal of American Folklore* 67 (1954): 333-49.
- ٣١ — Patrick B. Mullen, "The Relationship of Legend and Folk Belief" *Journal of American Folklore* 84 (1971): 406-13.
- ٣٢ — تقدمت بالتعاون مع ليندانيج بدراسة إلى الجمعية الدولية لدراسات الفس الشعبي في بوخارست ١٩٦٩ تحت عنوان «تداخل العلاقة بين المعتقدات والأساطير والعادات الشعبية في التقاليد الشعبية الأمريكية الحديثة» ، وتبحثها بدراسة أخرى في نفس الموضوع العام في المؤتمر الذي عقدته الجمعية في هلسنكي في ١٩٧٤ ، وكان عنوان الدراسة «من الأساطير الشعبية إلى التقاليد الشعبية» : التحول من السياق الروائي إلى السياق الدرامي ، وقد نشرت كلتا الدراستين . كما أعدت دراسة جديدة بعنوان : «علاقة الأساطير والعادات بالمعتقدات الشعبية» ، وقدمتها إلى Second UCLA Latin American Institute of Folklore في ١٩٦٧ ، ولكن هذا البحث لم ينشر بعد .
- ٣٣ — سجلت وقائع مؤتمر أوكلا عن الأساطير الشعبية الأمريكية في ١٩ — ٢٢ يونيو ١٩٦٩ بعضاً من أهم المجالات الملحة للدراسة . انظر Wayland D. Hand ed. *American Folk Legend Symposium, Publications of the UCLA Centre for the Study of Comparative Folklore and Mythology*, no. 2 (Berkley and Los Angeles, 1971).
- ٣٤ — Patrick Borden Mullen, *The Function of Folk Belief among Texas Coastal Fishermen* (Ann Arbor, Mich., 1969). See also the author's «The Function of Magic Folk Belief Among Texas Coastal Fishermen» *Journal of American Folklore* 82 (1969): 214-25.
- ٣٥ — تتلاق هذه الملاحظات بدقة مع الملاحظات التي أوردها مالفينيسكي لتأييد نظريته عن شعائر الحصر النفسي anxiety ritual فيما يحصل بحماية مياه الصيد . انظر Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays* (Garden City, New York, 1948)
- حيث يقول : «إن مثلاً له دلالة بالغة أن السحرة لايلب دوماً في بحيرات الصيد التي يعتقد فيها الصياد على مهارته وخبرته فحسب ، بينما يمارس طقوساً سحرية» مقدمة للصيد في البحر الذي تكتفه الأخطار وغير مضمون الرزق حتى يأمن الصياد على نفسه وعلى رزقه» .
- ٣٦ — إن آراء دنيس وكينجلاس وماراندا التي صيغت بلغة فنية ، وآراء بكت وهاند التي صيغت بعبارات أدبية علمية ، فتحت باب النقاش في الموضوع ولم تقل فيه الكلمة الأخيرة بعد انظر :
- Alan Dundes, «Brown County Superstitions» *Midwest Folklore* 11 (1961): 25-56, esp. pp. 28-29; Elli-Kaija Kongsäs and Pierre Maranda, "Structural Models in Folklore," *Midwest Folklore* 12 (1962): 133-92, esp. pp. 177-79; Newbell Niles Puckett, *Folk Beliefs of the Southern Negro* (Chapel Hill, N.C., 1926), pp. 439-41, *Passim*; Wayland D. Hand, *Brown collection*, 6:xxxj-xxxix; xxi-xxviii.

الإنشاد الدينى عند المنشد «الصييت»

مصادر الرواية وفنون الأداء

محمد عمران

في الثقافة الموسيقية الشعبية — أنظمة مختلفة عن أنظمة الارتجال الموسيقي العام .

وفي الآونة الأخيرة لجأ المنشدون إلى صياغة هذه التكوينات اللحنية في شكل الطقطوقة (الأغنية ذات المذهب والكوليبيات) . وهذا الشكل الموسيقي المؤلف في التكوينات الحرة والتكوينات الموزونة يستخدم في أداء موضوعات المدائح الدينية الشعبية المختلفة ، ويستخدم أيضاً في أداء القصة الدينية الشعبية الطويلة .

ثانياً : المحتوى الموسيقي : ويقصد به شكل التكوين اللحني الذي يميز شخصية الفكرة اللحنية ، سواء قبل تغيرها ، أو بعد أن تنمو وتتوسع . وهذا التكوين من الماثور « الفولكلوري » ، كما أن الصياغات المستحدثة من هذه التكوينات — وإن كانت تأخذ من التقاليد الموسيقية العامة — فإن نظامها الأساسي يأتي وفق تقاليد الإبداع عند المنشد الديني الشعبي ، أي أنها تعتمد على الخصائص الفنية التي تميزت بها الألحان الشعبية ، سواء في عملية التنمية اللحنية أو في علاقة هذه الألحان بالوزن الموسيقي وبالتواتع الذي يوضحه .

وعلى نحو ما يمكن النظر إلى هذه الخصائص على أنها من مكونات القاعدة العامة التي يشترك فيها الإنشاد الديني

أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع المنشد الديني « الشعبي » ، وحول تحديد الإطار الذي يضم موضوعاته . والتعريف بالمنشد الديني الشعبي وفق المفهوم الذي نسعى إلى طرحه لا يأتي هنا لحسم هذا الخلاف (أو أي خلاف) بقدر ما أنه سعى متعمد ، الغرض منه توضيح الإطار الذي يتعلق بصلب موضوعنا .

والمنشد الديني « الشعبي » الذي نقصده نعرفه من خلال مادته الفنية : الموسيقى ، وموضوعات الشعر . ومن خلال عرضنا لهذه المادة يمكن التدرج في تحديد الخصائص المميزة لها وفق التسلسل التالي :

أولاً : الشكل الموسيقي ، ويأتي في قسمين :

القسم الأول : يعتمد على التكوينات الموسيقية غير المقيدة بوزن محدد وثابت ، والتي تؤدي أداء حراً ، ويمثلها : « الموال » أو الأداء على نهج « القسم الثنائي » يعتمد على تكوينات موسيقية مقيدة بوزن محدد (وتأتي عادة في ميزان ثنائي أو رباعي) . وهذه التكوينات تدور — عادة — في إطار فكرة لحنية واحدة تتكرر تباعاً على الوزن ، مع إحداث بعض التغيرات في مواضع معينة ، ووفق قاعدة في الارتجال لها —

« الموالدی » ، وینادی به : « الشیخ » و « سیدنا » و « مولانا » و « الأستاذ » . والمنشد الدینی لا یؤدی ولا یحترف إلا الإنشاد الدینی « الشعبي » بموضوعاته المتمیزة الشائعة (القصص الدینی ومنظومات الدائحات) والتي لا ینشدھا سواه ، ولا تدخل ضمن محفوظ أى من المغنین الشعبيین الآخرين على نحو یمکن أن یؤثر فی سلامة هذا التحدید .

أما عن المحفوظ الشعری وموضوعاته ، فلا یزال القصص الدینی الشعبي يحتل موقعا رئيسیا فی محفوظ المنشد ، ولا یزال هناك من مجالات الأداء والمناسبات ما یمسح بإنشاد هذا القصص حتى الآن . وعلى الرغم مما لحق بالإنشاد القصصی من تغیر (استحداث) فی الموضوعات التي یتضمنها ؛ فإن هذا القصص فی عمومہ لا یزال یعتمد فی ترکیبه على عناصر فنیة تقليدية ، وهذه العناصر هی الأشكال الشعریة التي یملها « الموال » و « الزجل » أو أشكال شعریة مشابهة له .

وتتكون القصة الدینیة التي ینشدھا المنشد « الصبیبة » من تتابع هذین الشکلین فی موضوع معین (سیرة ولی . أو مولد نبی .. إلخ) . ویاتی ختام القصة دائما فی شکل الزجل أو فی شکل شعری مشابه له .

ویاتی « الموال » فی القصة متمیزا من حیث شكله الشعری بالصیغ التقليدية التي تأتي عادة فی شطرات طويلة ، وهي إحدى الخصائص البنائیة التي یتیمز بها الشكل الشعری للموال فی دلتا مصر والقاهرة مثال ذلك :

میں پڑھم المظلوم من قسوة الظالم
رئی الی قفس اللیل پترجی فی الحاکم
قلبه بیبکی تدم یارب یا عالم
تفیر الی من عصی فی الجہل یا عالم
کرامه للحبیب انہی تسامحنا یا حاکم .. إلخ .

أما الشكل الشعری للزجل فیمتد أيضا على صیغ تقليدية لكنها تأتي عادة فی شطرات قصیرة ، وهي أيضا إحدى الخصائص التي یتیمز بها الشكل الشعری للزجل مثال ذلك :

فتح کتاب الله قدأه
عشان یؤدی الناس احکامه

الشعبي مع غيره من الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى . ولذلك یتمیيز التریکز على تميز الإنشاد بما یفرد به من خصائص ، وقد یتيسر لنا ذلك إذا ما نظرنا إلیه من النواحي التالية :

١ — طريقة الأداء :

إذا كان الإنشاد الدینی یجرى فی الحان « فولكلورية » شائعة ، فإن هذه الألحان أخذت خصوصیتها من طريقة المنشد فی الأداء . فالمنشد الدینی « الشعبي » له طريقة متمیزة فی الأداء ترتبط على نحو معین بالتقالید التي تحكم النشأة الفنیة للمنشد ، وهي نشأة دینیة غالبا ارتبطت بطرق قراءة القرآن بالألحان ، ویطرق أداء الابتهاالات والتسابیح .. إلخ ، ولاتزال هذه النشأة یتقاليدها الفنیة تحكم الكثير من العمليات الموسیقیة عند المنشد ، ولاسیما طریقه فی تنمية الألحان فی الإنشاد الدینی الشعبي ، وكیفیة الحاق الحلیة والزخرف بها ، وسائر التزیوجات الأخرى التي تتمثل فی التعدید والتقصیر ، ومستوى الإمالة بالحروف النغمیة أو تشبیعها أو تأکیدها ، ومستوى الضغوط الإیقاعیة وكیفیة اختیاره لمواقعها فی الأداء ، فضلا عن تميزه فی إخراج الالفاظ ما بین حلقی وانفی .. إلخ ، وتطويع هذه الناحیة للعمليات الفنیة السابقة .

١

٢ — الأدوات والآلات الموسیقیة :

تمیز الأداء فی الإنشاد الدینی « الشعبي » (خاصة فی بداية ظهوره فی محیط الثقافة الشعبية) بمصاحبة نوع من التوفیق كان المنشد یصدره عن طریق نقر عصاء بنسبته . وهذه الظاهرة اختص بها الإنشاد الدینی « الشعبي » دون سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى ، ثم استبدل بهذه الوسيلة استخدام الآلات الموسیقیة التقليدية ، وأبرزها « السلامیة » و « الرق » ، ثم أضيف إلیها آلة « العود » بعد ذلك ، لیکتمل الشكل التقليدی الرئيسي الذي تتكون منه المجموعة الموسیقیة المصاحبة للمنشد الدینی « الشعبي » فی الوجه البحرى .

٣ — المؤدی :

ارتبط أداء الإنشاد الدینی « الشعبي » بالمنشدین المشاخ دون سواهم من المغنین الشعبيین الآخرين . ویعرف المنشد الشعبي باسم « الصبیبة » و « الشیخ » و

صلوا على اللى مَدَحْنَا كَلَامَهُ
صلى الله ع البدر وَسَلَّمَ

وعلى ذلك يأتى تركيب القصة الدينية التى لايزال ينشدها
المنشد الصبييت على النحو التالى :

الوحدة

القسم الأول : (موال ، فى الصيغ الأدبية التقليدية
القديمة) .

القسم الثانى : (زجل ، ويأتى فى الصيغ التقليدية
القديمة) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى
القسم الثانى من الوحدة . وهناك تقاليد فى الأداء مازال
تحمل بعض المنشدين على أداء مقطع غنائى (غالبا ما يكون
فى شكل الزجل أو فى شكل شعري مشابه له) يأتى قبل أداء
الموال كاستهلال للقصة ، مثال ذلك :

أَبْدَأُ كَلَامِي وَأَهْلُ
عَلَى النَّبِيِّ الْهَادِي تَمَلُّ
وَأُفْرَحُ لَكُمْ قِصَّةً تَسْلُ
سَمِعْتَهَا مِنْ أَهْلِ زَمَانٍ ..

ثم ينشد بعد ذلك — شعرا — فى شكل الموال وهكذا .
أما عن أحداث القصص وما يتضمنه من موضوعات ،
فلايزال هناك بعض من هذا القصص الدينى الشعبى القديم
الذى يتضمن الموضوعات القديمة التقليدية يتزدد حتى
الآن ، ونذكر منه على سبيل المثال :

قصة « الفزالة وجابر الأنصارى » ، وقصة « فضلون
العابد » ، وقصة « زواج السيدة فاطمة الزهراء » ، وقصة
« أبى بكر الصديق » ، وقصة « الفلام » (الولد
واليهودى) .

غير أن الفناء القصصى الدينى لم يستمر على هذا
الشكل ، فقد تغير بسبب إضافة عناصر أخرى إلى العناصر
الرئيسية التى يتكون منها الشكل العام ، وأول هذه العناصر
هى « السرد » ، الذى أضيف إلى وحدة الأداء وأصبح قسما
ثالثا فيها هكذا :

الوحدة

القسم الأول : (مقاطع شعرية ذات شطرات طويلة) .

القسم الثانى : (مقاطع شعرية ذات شطرات قصيرة تاتى
غالبا فى صيغة الزجل) .

القسم الثالث : (السرد : يأتى لاستكمال أحداث القصة
وللتعقيب عليها) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى
القسم الثانى من الوحدة تماما مثلما كان يحدث فى الشكل
القديم .

ويضاف إلى قسم السرد قراءة القرآن بالألحان ، كما
تتخلله أيضا مقاطع شعرية فى شكل القسم الأول والقسم
الثانى ، لكن يظل قسم السرد — مع ذلك — يحتفظ
بخصيصة عدم الوزن الشعرى وبالأداء غير الموسيقى .
وثانى العناصر المضافة هى الأغاني الإذاعية الشائعة أو
مقاطع منها ، حيث أصبح من المعتاد الآن أن يتخلل القسم
الثانى (من الوحدة) أغاني إذاعية شائعة أو مقاطع من هذه
الأغاني تكون متسقة فى لحنها وفى مضمونها الأدبى مع
أحداث القصة . ولا يشترط فى هذه الحالة أن يأتى النص
الشعري لهذه الأغاني فى شكل الزجل ، ولا يشترط أيضا أن
تكون الشطرات الشعرية لهذا النص قصيرة .

أما موضوعات القصص فقد تفرعت أيضا فى إطار
التركيب القصصى الجديد حيث شاعت موضوعات متعددة ،
منها على سبيل المثال :

قصة « الملك الظالم » ، وقصة « الكريم والبخيل » ،
وقصة « نهاية الصابرين » ، وقصة « سالم وسالمة » ،
وقصة « المبروك » ، وغيرها . وكل هذا القصص من صياغة
مؤلفين محترفين معاصرين .

أما عن المحفوظ الشعري الذى يؤدى خارج نطاق
القصة ، فإنه يجرى على نحو تتوالى فيه الماويل والأغنيات
القصيرة الموزونة والمقامة . وقد تتخلل هذه الأغنيات أغنية
أو أكثر مصوغة فى شكل إحدى الأغنيات الإذاعية الشائعة
وهى ما تعرف بالأغنية المقلوقة ، (حيث يستخدم المنشد
لحن أغنية إذاعية شائعة يقوم بتغيير أو بتعديل كل أو بعض
كلماتها الأصلية لتتناسب مع المعنى الدينى الذى يساير
مناسبة الأداء) ومع ذلك تظل الصيغة الأدبية للإنشاء
(خارج القصة) تتميز — بجموعها — بشكلها التقليدى
المتماثل فى تعاقب الشكلين الشعريين الرئيسيين وهما :
« الموال » (الذى يأتى فى مقاطع شعرية ذات شطرات

ظهر فيما بعد . ويذكر كثير من المنشدين الشعبيين المتقاعدین — الذين أشهدوا القصص الديني — أنهم بدأوا حياتهم الغنية بإنشاد التواشيح والقصائد في بطانات المشايخ القدامى الذين تعلموا عنهم قبل أن يستقلوا بالآداء بمفردهم . ويذكر أحد مشاهير المنشدين سابقاً (في محافظة الغربية) : إن الإنشاد الديني في قريته كان يتمثل في القصائد الدينية والمدائح التي اعتاد المشايخ على ترديدها في مجالس الذكر . أما ما كان يتردد من إنشاد خارج الذكر فهو الموشحات والابتهالات وقصة المولد النبوي الشريف ، وكان ينشدونها المشايخ مع بطاناتهم دون أن يستعينوا بأية آلات أو أدوات موسيقية على الإطلاق . ويضيف راوي آخر (من المنشدين المتقاعدين في محافظة القنطرة) إن هناك من الفقهاء المشايخ من كانوا ينشدون قصصاً يتناولون فيه مآثر

صحابية رسول الله ﷺ مثل قصة زواج الإمام علي ، وقصة « أبو بكر الصديق » وقصة الهجرة وغيرها ، وكان أولئك المنشدون من المشايخ الفقراء . ولم يك إنشاد مثل هذا القصص شائعاً لدى المشايخ قبل سنة ١٩٢٥ م على وجه التقريب ، لكنه بدأ ينتشر بعد ذلك ويدخل في ميدانه بعض المشايخ المقتدرين والمشهورين في فن الإنشاد . ويضيف الراوي : إن الناس كانوا يقبلون على الاستماع إلى إنشاد الموشحات والابتهالات أكثر مما كانوا يقبلون على الاستماع لقصص المشايخ الفقراء . كما كان لقصائد الذكر ومدائحه جمهور كبير أيضاً حتى الخمسينيات من هذا القرن ، ثم بدأ إنشاد الموشحات يقلص في القرى وراح كثير من المنشدين ويطاناتهم يقلدون المشايخ الذين سبقوهم إلى ميدان القصص والأغاني والمراويل القصصية ولم تعد التواشيح والقصائد والابتهالات الدينية تسمع أو تردد بعد ذلك إلا في محطات الإذاعة .

ويؤكد الرواة (من المنشدين المتقاعدين) أن هناك مصدرين رئيسيين كانا يمثلان المدرسة الحقيقية التي تعلموا فيها فن الإنشاد :

المصدر الأول : الإنشاد في مجالس الذكر .

المصدر الثاني : الإنشاد الديني من القصائد والتواشيح ، فضلاً عن الابتهالات وما شابه .

وما هو جدير بالذكر أن هذه التأكيدات تسبب إلى عدد من المنشدين المتقاعدين الذين ينتمون إلى مناطق مختلفة في

طويلة) ومنظومات الأغنيات القصيرة (التي تأتي في شطرات شعرية قصيرة) . وخلاصة القول في هذا أن تعاقب هذين الشكلين يأتي مشابهاً تماماً للتكوين المتبع في القصة الدينية الطويلة . ومما يزيد من درجة هذا التشابه أن نهاية الغناء تأتي أيضاً في الصيغة الشعرية ذات المقاطع القصيرة ، أي في القسم الثاني من الوحدة وليس في أي قسم آخر ، ولعل الفارق الوحيد بين هذين التكوينين (في القصة وفي الإنشاد وخارجها) يأتي من إختلاف الموضوعات التي يتضمنها كل من القصة والإنشاد الذي يؤدي خارج نطاقها ، إذ إن المواد الذي يؤدي خارج نطاق القصة وكذلك الأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة تتضمنان — عادة — موضوعات المديح في الرسول ﷺ وفي آل البيت رضي الله عنهم .

أما مناسبات الآداء فنحنها تشمل حفلات العرس والختان والحج وموائد الأضياف . كما يدعى المنشدون لآحياء ليال يقيمها الأفراد في بعض المناسبات الدينية كالهجرة النبوية والمولد النبوي الشريف .

أما عن تحديد المرحلة التي بدأ فيها هذا الإنشاد في الظهور فليس من اليسر الوقوف على تاريخ محدد لهذه البداية خاصة إذا ما اعتمدنا — في هذا التحديد — على ما قدمه لنا المؤرخون والباحثون الذين عرضوا للموسيقى في مصر . فقد قسم أولئك الإنشاد ما بين إبتهاال وذكر وتوسل وتمجيد وتسعير .. إلخ ولم يعرضوا لأي شكل من الإنشاد يحمل الخصائص التي أشرنا إليها حتى مطلع هذا القرن .

ومع أننا لسنا متعنين — في هذا المقام — بالتصدي للنهاية التاريخية ، فإن العديد من الشواهد تشير إلى حداثة هذا الإنشاد . وهذه الحداثة إذا لم تك تعنى شيئاً مهما لدينا فيما يتعلق بتاريخ ظهوره ، فإنها تعنى — في الوقت نفسه — إمكانية وضع سياق مقبول للمراحل التي مر بها في فترة تاريخية يمكن إدراكها : إما عن طريق المادة الفنية الحية ، أو عن طريق روايتها . وهذا ما أدت إليه المحاولات الميدانية في تتبعها لوضع المنشد الديني الشعبي في الواقع الفني المعاش .

فالرواة الشعبيين يقولون : إن المنشدين المشايخ في هذا القرن لم ينشدوا سوى الديني من الموشحات والقصائد ومنظومات الابتهالات وما شابه ، أما القصص الديني فقد

معها الفصل بين « عناصر البناء ويتنوع الأداء » ، كما يصعب تحديد أى الجانبين أكثر تأثيراً في تكوين الشكل . وإذا ما أمكن الوقوف على هذا التحديد عند نمط معين من المنشدين ، فإن الأمر يتعلد عند نمط آخر منهم .

وعلى أى الأحوال فإذا كانت موسيقا الإنشاد الدينى « الشعبي » تلقى أحياناً المداىل المباشرة لهمها : فإن الرواة كانوا — ومازالوا — محوراً رئيسياً في فهم حقيقة المسألة . والحديث عن نشاطهم الفنى — عبر أزمنة متعاقبة أو متقاربة — يعنى بدرجة كبيرة الحديث عن الأداء ومقوماته ، والإبداع وصوره المتعددة عبر هذه الأزمنة . وللتأكيد سلامة الإقتراب من هذه الناحية كان من الضرورى الوقوف على ظروف النشأة الفنية وعلى السبل التى تتبع لتكوين المصفوظ الفنى لدى هؤلاء المنشدين .

المنشد التقليدى القديم :

لم ينشأ المنشد التقليدى القديم — فى الغالب — فى أسرة يحترف أحد أفرادها الإنشاد ، أو فى أسرة تهتم بالضرورة بهذا النوع من الغناء ، وإن كان فى المقابل هناك من المنشدين من توارث المهنة . لكن الغالب — فيما يتعلق بالنشأة أو بنوع المعرفة لدى المنشد — أن يكون ثمة توجه إلى التعليم الدينى قد تم منذ الصغر ، والكتاب أول مضاد هذه المعرفة بعد البيت ، حيث يتم حفظ القرآن أو جزء منه . فضلاً عن تلقين بعض المعارف الدينية مثل فرائض الصلاة . وفى مراحل لاحقة ربما يتم تلقين شيئاً من قصص الأنبياء . غير أن قسماً معلوماً من التعليم الدينى (حفظ القرآن وبعض المعارف الدينية) لدى أغلب المنشدين لم يكن محمداً بما يلزمه الكتاب أو حتى بما كانت تقدمه المدارس الأزهرية فيما بعد ، بقدر ما كان محمداً ومرهوناً برغبة الفرد وبنزوعه إلى مثل هذا النوع من المعرفة من ناحية ، ومرهوناً أيضاً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى عاشها المنشد فى صباه من ناحية أخرى . وعلى أية حال فإن هذا القسط من المعرفة الدينية ، عند المنشدين كان يتراوح بين المعرفة التى كان يقدمها الكتاب والمعرفة التى كانت تقدمها المدارس الأزهرية المتوسطة فى ذاك الوقت . وقليل من المنشدين القدامى من كان منشغلاً بمجالات أخرى من التعليم أو

دلثا مصر ، وأن أعمارهم — وقت أن التقيهم — منذ خمس سنوات — كانت تتراوح ما بين الخامسة والستين والخامسة والثمانين ، وقد قضوا سنوات عديدة ينشدون التواشيع والقصائد ، ثم اتجهوا بعد ذلك إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والأغنيات والمواويل القصيرة ، واستخدموا الآلات الموسيقية لتصاحبهم فيما بعد . وأولئك الرواة المنشدون هم الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم المنشدين الشعبيين « المحدثين » ، « القدامى » ، بالقياس إلى المنشدين الشعبيين « المحدثين » ، وهم (أى المنشدين القدامى) الذين أدت جهودهم الفنية — فى مجال الإنشاد — إلى إحداث ما يمكن أن نسميه بالتحول عن التخصص فى نمط معين من الغناء (كان مقتصراً على إنشاد التواشيع والقصائد والأبتهالات) إلى نمط آخر (يتمثل فى القصص والأغنيات والمواويل القصيرة مع استخدام الآلات الموسيقية) ، وبفضلهم راحت تتولد — فيما بعد وشيئاً فشيئاً — تقاليد جديدة فى الأداء مغايرة لطريقة أداء الموشيع ومختلفة عن طريقة الإنشاد فى الحفزة الصوفية ، وراحت تُزَيَّد من الأخذ بتقاليد الثقافة الشعبية فى الموسيقى والأدب ، كما راحت تستفيد من معطيات الموسيقىات الأخرى غير الدينية وغير الشعبية .

لقد أكدت تجرية البحث فى موسيقا الإنشاد الدينى الشعبى ووضع إطار لموضوعات ولؤديه ، أن هذه الموسيقا لا يمكن فهمها فهماً صحيحاً إذا أخذت بالبساطة نفسها التى تبدو عليها أحياناً . فعلى الرغم من أن الإنشاد مرّ بمرحلتين منذ ظهوره فى الحياة الموسيقية الشعبية ، فإن النظم المتعددة والمتداخلة التى تحكم العملية الموسيقية الشعبية تجعلنا لا ننظر إلى هذه المراحل (التى مرّ بها الإنشاد) بمنزلة هذا التحديد . فالمرحلتان متداخلتان ، ولا يعرف أحد — على وجه الدقة — متى انتهت المرحلة الأولى ، ولا من أين بدأت المرحلة الثانية ؟ وكيف أخذت من سابقتها ؟ وما الذى أخذته ؟ وما الذى أضفته ؟ ولماذا تأخذ ؟ ولماذا تترك ؟ إلى آخر هذه التساؤلات الإشكالية التى أثارها الفولكلوريون . د . أحمد مرسى ، وعبد الحيد حواس ، وصفتو كمال ، وغيرهم من الأساتذة الذين شغلوا بهموم هذا الميدان وقضاياه .

على أن المشكلات لم تلق عند هذا الحد ، فهى تم تجلياتها تأخذ صوراً أخرى عند تناول المادة الفنية الحية . إذ إن لموسيقا الإنشاد الدينى الشعبى طبيعة خاصة يصعب

إلى حيث ينشد المنشدون في الموائد والأفراح وفي الليالي الدينية .. إلخ . وكل مرة يستمع فيها إلى الإنشاد يحفظ منه ما يستطيع ويحاول أن يردد ما سمعه لنفسه أولاً ثم يردده بعد ذلك للأقارب المقربين إليه أو المحيطين به . وبذلك هي البداية أو الخطوات الأولى في سبيل التعلم ، وفي سبيل اكتشاف خبايا هذا الفن والتعرف على تقنياته .

المحفوظ القصصي ومنظومات المدايح :

لم يكن هناك من يكتب أو يؤلف القصص أو المأويل خصيصاً للمنشدين القدامى ، وإنما كان المحفوظ الشعري يتكون لديهم بطريقتين ، الطريقة الأولى : يلقنه عن المنشدين الآخرين الأكثر قدماً وحفظه عن طريق الاستماع إليهم . والطريقة الثانية : يحفظه من الكتب . ويقول الرواة : إن هناك كتيبات صغيرة كانت تباع في المكتبات وفي الموائد بخمسة مليعات ، وفي هذه الكتيبات ما كان يحتوى على قصة واحدة مثل قصة : « الغزالة » أو قصة « الغار » ، مثلاً . ومنها ما كان يحتوى على أكثر من قصة . كما كان هناك كتيبات تحتوى على قصائد المدايح النبوية .

وبجانب ذلك يقول الرواة : إن بعض المنشدين كانوا يؤلفون بعض الشطرات الشعرية من قبيل التعديل في النص (القصيدة أو الموال) الذي قرأوه من الكتب أو الذي حفظوه عن سبقهم من المنشدين ، ويفسرون ذلك بأن هناك بعض الكلمات أو الشطرات قد لا تعجبهم في النص ، أو لا يستريحون لها أثناء الأداء ، أو قد لا تكون مناسبة لمقام الحفل أو مناسبة ، ومن ثم يغيرونها بكلمات أو بشطرات أخرى . ومن الرواة من يقول : إنهم كانوا يطولون أو يقصرون في النص وفق ما يرونه مناسباً للأداء الموسيقي ، ومنهم من كان يغير في أجزاء من النص لأنها — كما يقولون — لم تكن تصلح للثناء ، وإن هذا التغيير أو التعديل كان يتم أثناء الأداء غالباً . وهو أمر كانوا يجدونه سهلاً خاصة إذا كان النص مصاغاً في الزجل ، لأن التغيير أو التعديل في الزجل « أسهل بكثير من التغيير أو التعديل في الشعر الآخر » (للصبح العمودي) على حد قوامهم . فالزجل كله « من باب واحد ويسهل قلب كلماته (تغييرها أو تعديلها) بكلمات أخرى » .

المعرفة ، فليس لدينا معلومات مؤكدة عن أن هناك من المنشدين القدامى من كان منشفلاً أو مهتماً بالعلوم الهندسية أو الرياضية مثلاً ، أو التحق بالتعليم العام حتى نهايته . وربما يرجع ذلك إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أحاطت بنشأة المنشدين القدامى ، والغالب أن أكثرهم نشأوا في الريف ، حيث تقل مثل هذه الفرص ، مقابل سيطرة التقاليد التي تسهل للبناء — في المجتمع الريفي على وجه الخصوص — التوجه إلى التعليم الديني أكثر من التوجه إلى التعليم العام . ولا يعني ذلك أن التوجه الطبيعي بعد نيل هذا القسط من التعليم الديني يكون بالضرورة إلى مجال الإنشاد . فكثير من أساطين العلم في مصر بدأوا بالتعليم الديني في الكتاب أو بدأوا بحفظ القرآن قبل أن يحفظوا أو يتعلموا شيئاً آخر : بل ما نعلمه هو أن التعليم الديني الذي كان الفرد يتلقاه منذ الصغر على يد الشيخ المعلم في الكتاب أو في المنزل كان يمثل مرحلة معلومة من المعرفة كانت تكفي مع بعض من الخبرة المتواضعة لأن تكون موقفاً للزّوج ، فكثير من الأفراد ومنهم المنشدين — في بداية الأمر — اهتموا بقراءة القرآن في المساجد والمآتم ، وجعلوا من « الروايات » في البيوت وفي محلات الباعة مصدراً للتعليم . وكان هذا القدر من المعرفة الدينية بداية لكثير من القراء الذين ذاع صيتهم فيما بعد في مجال تلاوة القرآن ، وكان أيضاً بداية تقليدية لغالبية المنشدين القدامى . فهذا القدر من المعرفة الدينية (المتمثل في حفظ القرآن أو جزء منه) ساهم كثيراً في تشكيل الإطار المعرفي الذي ظل المنشد يعتمد عليه فيما بعد في فهمه للعمليات الموسيقية من ناحية ، وفي تصويره للموضوعات الدينية التي ينشدها للناس من ناحية ثانية .

إلا أن التوجه الفني وتمثل الموسيقى لا يعزى برمتة إلى ظروف التعليم المبني وحده ، وإنما هناك بلا شك دوافع أخرى وراء ذلك .

فالرواة يؤكدون أن الطموح الشخصي يساهم مساهمة أساسية في تشكيل الشخصية الفنية للمنشد ، والبداية أن تكون هناك هواية قد تولدت لدى الفرد عندما تلقى بالإنشاد في مناسبة ما ، ويبدأ بعدها الفرد في متابعة المنشدين ، ولا ينتظر حضورهم إلى قريته أو إلى حيث يقيم ، وإنما يسعى

يلجأ إلى استخدام الآلات الموسيقية .. إلخ . كان ينشد التواشيح والأدوار القديمة ومنظومات المدائح والقصائد التي كانت تؤدي في مجالس « الذكر الصوفي » . فإذا ما استثنينا هذا الأساس الموسيقي الذي نشأ عليه أغلب المنشدین القدامى ، وأيضا استثنينا الأساس الموسيقي الذي يتحصل عليه المنشد من أغاني مشاهير المطربين في مجال الأغنية الشرق عربية ، إذا ما استثنينا هذا الجهد الفردي الخاص ، فإننا لا نستطيع القول إن هناك وسائل منظمة لنقل الخبرة الموسيقية أو للتدريب على طريقة الأداء .. إلخ . وإنما كانت الخبرة تنتقل من خلال الاصغاء لمشاهير المنشدین أو من خلال العمل في بطاناتهم (كورس) ، ومن ثم كان يتم حفظ الموشح أو الدور أو القصيدة .. إلخ .

والواقع أن التقاليد الفنية للإنشاد الديني الشعبي القديم لا تعرف نظاما محددا للتعرف على الموسيقى وتقنياتها مستقلة عن النصوص الشعرية التي تصاحبها — وهي القاعدة نفسها التي يخضع لها الماثور الموسيقي الشعبي بصفة عامة — وما يخص الإنشاد في هذا الشأن أن للقصيدة طريقة معينة في الأداء ، وللموال طريقة معينة أخرى . أو بالأحرى هناك مداخل موسيقية لهذه المصغى الأدبية متعارف عليها لدى المنشدین (وهي التي تميز الإنشاد عن سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى) ، وإن عالم الموسيقى وتقنياته — عند المنشد القديم — لا يخرج عن كونه طريقة في الأداء ، حتى التسميات والاصطلاحات الفنية التي كانت متداولة عند المنشدین القدامى والتي كانت تعنى عندهم دلالة موسيقية ! كان أغلبها تسميات ومصطلحات لا صلة لها بالمفاهيم الموسيقية المتفق حولها خارج دائرة الموسيقى الشعبية ، وإنما هي تسميات ومصطلحات شعبية خلقتها ضرورة العمل وتقاليد المهنة . ولذلك نجدهم يستخدمون مصطلحات مثل : « شِلْتُ عَنْهُ » أي حفظت عنه ، و « وشى العمل » أي بذية الغناء ، و « أقول من دِغَافِي أو من فَعْسِي » أي من تاليفي ، و « أسرق من فلان » أي انصت لما يقوله وأحفظ عنه دون أن يدري ، و « يُؤَكِّد أو مُؤَكِّد » أي منشد السيرة النبوية (و « القُوله » وتعنى أداء مقطع كامل ، وتعنى أيضا طريقة الأداء ، وقد تستخدم أحيانا لتعنى لصنا معينا ، و « بارز » أي خرج عن اللحن أو الطيقة الصوتية بمعنى نشاز .

ويتميز المحفوظ الشعري — عند المنشد القديم — بشيوعه وعدم ارتباط موضوعاته بمنشد معين . قصيدة « الغزاة » مثلا أو قصيدة « زواج عائشة » أو قصيدة « فضلون العابد » ... إلخ ، لم تكن خاصة بمنشد معين دون الآخر ، وإنما كانت من الموضوعات الشائعة التي ينشدها كل المنشدین الشعبيين ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالكثير من الماويل والطايق الدينية التي كانت تنشد في مناسبات مختلفة في ذلك الوقت . ويبيى معيار الاختلاف هو أن لكل منشد شخصية فنية تختلف عن شخصية المنشد الآخر سواء في نوع صوته وقوته ، أو في قدرته على الأداء المتواصل دون مساعدة من أحد تلاميذه ، أو في مدى اعتماده على « العدة » (الآلات الموسيقية) ، أو في « الشطرة » (القدرة الموسيقية) .. إلخ . وهي الفروق نفسها التي تعزز مكانة منشد معين عند الجمهور دون منشد آخر .

هذا وقد يتسع المحفوظ الشعري لدى المنشد ليشمل أنواعا أدبية أخرى (غير دينية) . وثمة ملاحظة حول هذا الأمر تعود إلى زمن منشد الدين من التواشيح والقصائد . فالقاعدة أن هذا المنشد كان بعد أن ينتهى من أداء التواشيح والقصائد يسأل الناس (في آخر الليل) عما يريدون سماعه بعد ذلك . وكان يحدث أن يطلب بعض الحاضرين شيئا من الغناء الشرق عربي ، وخاصة الأغنيات أو الأدوار التي لاقت إعجابا منهم في زمانها ، وعلى المنشد — تبعاً لذلك — أن يكون مستعداً لتلبية هذه الرغبة لجمهوره ، وخاصة إذا كان هناك إجماع منهم على سماع أغنية معينة أو دور معين . والواقع أن هناك من المنشدین — في الزمن الماضي — من كانوا معروفين بحسن صوتهم ، وبمقدرتهم على أداء أغاني وأدوار مشاهير المطربين في مجال الأغنية الشرق عربية ، وأولئك كانوا يحرصون على حفظ وإجادة الأغنيات أو الأدوار التي لاقت قبولا ونجاحا عند الجمهور . ويبدو أن هذا الحرص أصبح تقليدا لا يزال ساريا حتى الآن ، ليس بسبب الاستعداد لتلبية رغبات الجمهور فحسب ، بل وأيضا لأن المنشدین يرون في ذلك وسيلة من وسائل التدريب على الأداء الموسيقي .

المحفوظ الموسيقي والتقنيات :

قبل أن يتحول المنشد الديني القديم إلى إنشاد القصص الديني الشعبي والطايق والماويل القصيرة ، وقبل أن

الهوية الفنية التي تميز بها ، فإن التعريف بالمشهد الجديد / المعاصر له نهج آخر ، إن يعتمد فقط على الروايات أو الشواهد التي تقدم في حوار الوضع هنا مختلف ، إذ إن المشهد الجديد المعاصر ما يزال يواجه إبداعه في مجالات الفناء . وتؤكد الملاحظة الميدانية أن الساحة الفنية الشعبية تشتمل على جيلين من المنشدين المعاصرين :

الجيل الأول اكبر سنا من الجيل الثاني وينتمي إلى المدرسة التقليدية القديمة في كيفية التعلم ، ولها مصادر المعرفة الأساسية . وعلى الرغم من أن منشدي هذا الجيل قد جدوا وتغيروا فيما كانوا يقدمونه من أعمال ، وراحوا يندمجون مع موجات الاستحداث الموسيقى في مجال الإنشاد ، فإن تمييزهم وسط المحدثين من المنشدين (الأصغر سنا) لا يزال أمرا ملحوظا . ويزعم المنشدون (الأكبر سنا) أن الإنشاد القديم الذى نشأوا عليه وتعلموه ونقلوه عن المشايخ القدامى لا يزال يشكل عندهم رافدا فنيا مهما ومؤثرا ، بل إن معيار التميز والمهارة الفنية عند هذا الجيل (الأكبر سنا) يستند إلى مدى تمثل المشهد لهذا الرافد القديم (التقاليد الفنية القديمة) ، وإلى مدى معرفته واستقاداته به .

أما الجيل الثاني (الأصغر سنا) فينتسب إلى ما يمكن أن نسميه : مدرسة « الذكر السلطاني » . ويعرف عن هؤلاء المنشدين أنهم لا يؤدون القصص الدينية الشعبي ، وأن تخصصهم في الأداء قاصر على المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة التي يؤدونها في إطار حلقات الذكر التي تقام خارج المساجد وخارج نطاق تقاليد الذكر لدى الطرق الصوفية .

كما يعرف عن منشدي الذكر السلطاني — أيضا — اعتمادهم فقط على إحداث عمليات في الموسيقى من شأنها تصعيد ما يسمى بحالة « السلطنة » عند مواضع معينة في الأداء ، وهو الأساس الذى يقوم عليه هذا التخصص المحدود في إطار الإنشاد الدينى الشعبي ، وهو أيضا معيار الإمتياز عند هذا الجيل من المنشدين . وعلى أية حال فالملاحظة الميدانية تؤكد أن المشهد الجديد المعاصر (الأكبر سنا والأصغر سنا) قد لعب دورا واضحا في مجال الإنشاد الدينى الشعبي المعاصر ، وأن إسهاماته في مجال التغيير والتحديث أمر مؤكد لا شك فيه .

وبجانب ذلك يعرف بعض المنشدين كلمات مثل « الطبقية » و « المقام » : لكنهم يستخدمونها بمعنى واحد . وقليل من المنشدين القدامى من يعرف أسماء الأوزان الموسيقية ، وقليل منهم أيضا من يعرف أسماء المقامات الموسيقية ! اللهم اسم « الراس » و « السيكاه » . وتعنى عند كثير من المنشدين درجات للركوز ودرجات للانطلاق اللحنى أيضا أكثر من كونها تعنى سلالم مقامية ذات طابع لحنى مميز . وإن كان من المنشدين القدامى المقدرين من يعرف — عن طريق الخبرة السمعية — كيف يلون وينتقل من مقام إلى مقام آخر دون أن يعرف لذلك قاعدة أو نظريا دقيقا ، وكثير من المنشدين يرى أن قراءة القرآن — في بداية التعليم — كان لها الفضل الأول في تكوين هذه الخبرة الموسيقية .

ولا يتوقف اكتساب الخبرة الموسيقية على متابعة المشهد المعلم والأصغاء له ، أو من خلال العمل في بطافته فحسب ، بل هناك مجالات أخرى للتعلم واكتساب الخبرة . يقول الشيخ أحمد مدبولي (وهو منشد متقاعد) : إنه حفظ عن الشيخ محمد عبد ربه قصة المولد النبوي الشريف كاملة قبل أن يقرأها من الكتاب ، وحفظ عنه كثيرا من الموشحات والقصائد والمواويل التي كانت شائعة في ذلك الوقت ، وإن حفظه لهذه الموضوعات لم يتم خلال الأداء الذى أمام الجمهور فحسب ، وإنما كان يتم أيضا في منزل الشيخ المعلم .

كان الشيخ أحمد يجلس إلى معلمه يسمعه كلاما جديدا ويلون في القول ، وكان يطلب منه أنه يعيد عليه ما قاله عدة مرات . ثم يدلي إليه بملاحظته دون أدنى جمالة ، فكان يقول : « لا يا شيخ أحمد ، دى تبقى كذا » . وبعدين تقول اللى بعدها كذا ... ، سمعني بقى يا شيخ أحمد » . وبعد أن يُسمعه يقول الشيخ المعلم « الله يا ولده ، أيوه كذا ، بس ياريت الحث دى تطولها شوية كذا ... » (وينشدها له بصوته لكى يوضح) وهكذا .

المنشد الجديد / المعاصر :

إذا كان المنشدون القدامى (المتقاعدون) هم الذين حددوا لنا كيف نشأ المشهد التقليدى القديم ، وحدودا لنا

بالغة الحدة والغلبة ، ولا يكون الوزن فيه منتظما كما هو الحال في أوزان الموسيقى ، وإن كانت الوقفات مع ذلك متكررة دائما ، ومنظمة التوقيت أحيانا وغير منتظمة أحيانا أخرى .

ولا يصح القول — من الناحية الفنية — أن هذا الشكل يتخذ من الارتجال قاعدة أساسية له ، ذلك أن الارتجال يبيع استخدام كافة العناصر الموسيقية ويخضعها لآليته ، وبذلك تتسع دائرة الاختيارات التي يستفاد منها بهذه العناصر المتعددة وتطويعها لخدمة الأداء الحي . ووفق هذه القاعدة لا يعتمد الأداء على الأعداد أو التفكير المسبق الذي يحدد نظام البناء الموسيقي ، إن يكفى في هذا الأداء تمثل المؤدى للعمليات الموسيقية التي تجري عادة في هذا الإطار ، وعلى ذلك فإن هذه العمليات لا تثنى مطابقة في حالة إذا ما تكرر أداء الشكل للارتجال .

والتجويد لا يعتمد على كافة العناصر الموسيقية ، فالإيزان غائب دائما والتوقيع غير وارد على الإطلاق ، وتعد المقامات غير مستحب ، والأداء فردي بالضرورة . فلا تعدد في التصويت بأي صورة من صوره ، ولا يصح تحريك النغمة صعودا أو هبوطا بطريقة التسلسل السلسلي المباشر الصريح ، فهذه الكيفية غير مستحبة في التجويد ، لأنها من سمات الطرب ؛ ولأن الصعود أو الهبوط بالنغمة أمر وارد في التجويد فلا بأس من تحقيق هذا الغرض بطريقة القفز المباشر ، أو بالارتكاز على بعض الدرجات في السلم ، إلى آخر هذه المحاذير والنظم التي ترسم الخط الفاصل بين قواعد التجويد ، وقواعد الارتجال .

وإذا ما توخينا الدقة في تحديد العلاقة بين القاعدتين أمكن القول : إن التجويد يعتمد على بعض خصائص الارتجال وليس جميعها ، وعلى وجه التحديد ، الخصائص التي يستفاد بها في رسم مسار الألبان ، وفي تحرير النغمات من قيد الزمن الذي يستوجب الوزن الموسيقي .

وعلى ذلك فإن السبب الجوهرى وراء إشارة المنشدين إلى أهمية حفظ القرآن (أو التدريب على تلاوته مجودا) يأتي

وقليل من المنشدين المعاصرين (الجيل الأول والجيل الثاني) من توارث المهنة عن أحد أقربائه ، وإنما كانت الهواية والولع بالغناء وحسن الصوت وتشجيع المقربين هي أكثر الدوافع تأثيرا في توجيههم إلى مجال تعلم الإنشاد واحترافه . ومع ذلك لا يمكن إهمال أثر الظروف الاجتماعية وكل الأحوال المتعلقة بظروف المعيشة على توجه الأفراد إلى هذه المهنة بالذات .

كان التعليم الديني منذ الصغر (حفظ القرآن وقراءته بالآلحان) من المقومات الرئيسية التي ساعدت كثيرا في تكوين الشخصية الفنية لكثير من المنشدين المعاصرين ، وبخاصة أبناء الجيل الأول (الأكبر سنا) . يقول أحد الرواة (من الجيل الأول) : إن موضوع الإنشاد كان في دمه منذ الصغر ، ولم تتح له ظروفه الاقتصادية أن يكمل تعليمه في المدرسة الابتدائية فاتجه إلى حفظ القرآن . ويقول : « إن أهم شيء في مجال الإنشاد أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولا » . وهنا يجدر التوقف قليلا عند هذا القول الذي أجمع عليه الغالبية العظمى من المنشدين ، وهو : « ضرورة أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولا » . والمعنى ليس الحفظ في ذاته فحسب ، وإنما القدرة على تلاوة هذا المحفوظ تلاوة مجودة (أي بالآلحان) ، وهي الناحية التي ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مجال الإنشاد استفاد منها ، بل وأنها — بجانب ذلك — امتدت إلى العديد من العمليات الموسيقية خارج النطاق الديني ، وهذا موضوع آخر قد تقصينا الاستقصاء في بيانه عما نراه جوهري في هذا السياق . والملاحظة التي استوقفتنا ، والتي لم يستطع المنشدون والمقرئون تفسيرها تفسيراً دقيقاً هي : أن ما من مقرر متمكن من التلاوة بالتجويد إلا ولديه قدرة فائقة على الغناء ، بينما لا يملك كل مفنى مقتدر القدرة على تلاوة القرآن بالتجويد .

والتجويد في اللغة تقييد الرديء ، وهو في الاصطلاح يعني تلاوة القرآن بإعطاء كل حرف حقه في مخرجه وطبقته اللازمة إلى آخر هذه الصفات ، وإن تعلمه يتم بالتلقين من أفواه المشائخ العارفين بطرق التلاوة المتعددة .

ومن الناحية الموسيقية فإن التجويد يتشكل من فواصل

الدينى : فإن محصلة هذه العلاقة كانت — وما تزال — مثقلة خير تمثيل فى أساليب الأداء ، وفى طرق العمل الموسيقى لدى هؤلاء الرواة . ويبقى أن عدداً قليلاً من المنشدين (الرواة) كان يدرك وضعية هذه العلاقة ويمى آثارها الفنية ، بينما ظل السواد الأعظم من المنشدين ينظرون إلى النشأة الفنية الأولى (التلاوة بالتجويد) على أنها حلقة من حلقات التسلسل المعرفى الواجب تحصيلها فى نطاق التعليم الدينى الذى كان متاحاً فى ذلك الوقت ، وأن هذه المعرفة فى ذاتها كانت تكفل لهم مودة للرزق فى بداية حياتهم العملية حينما احترفوا قراءة القرآن .

يقول الراوى نفسه : إنه بعد أن ترك التعليم بالمدرسة الابتدائية وإتجه إلى حفظ القرآن كان عليه أن يساعد فى إعالة أسرته ، فإتجه إلى عمل « الزوابع » فى البيوت وفى الدكاكين ، ثم عمل فى إحياء الليالى الدينية مع الهواة حتى استطاع أن ينشد فى مجالس الذكر تارة ، وينشد ضمن « بطانة » لأحد المنشدين المشائخ تارة أخرى ، وأحياناً كان يقف وينشد منفرداً إلى أن أكرمه الله (كما يقول) وأصبح « صبيته » مستقلاً ومعزولاً .

ويتابع الراوى ليقول : إنه استمع للعديد من « الصبيته » فى الزقاق وفى بلاد أخرى ، وأنه أعجب بكثير منهم ، وحفظ الكثير مما كانوا ينشدونه : لكنه — كما يقول — لا يستطيع أن يتجاهل فضل من علموه (ويخص بالذكر اثنين منهم) . ويقول عن علاقته بأحد معلميه أنه كان يجلس تحت باطه ، دائماً ، حيث كان يصفى إلى أحاديثه وإلى ملاحظاته ونصائحه التى كان يدلى بها للبطانة ، فكان أول من يأخذ بهذه الملاحظات ، وأول من كان يعمل بالنصائح فازداد إعجاب معلمه به ، ومن ثم كان ينال منه رعاية كبيرة وبمعية حتى جاء وقت كان فيه بمقابلة ذراع الأيمن ، وشيئاً فشيئاً كان المعلم يدفع به لينشد منفرداً أمام الجمهور (أثناء راحة المعلم) .

ويقول رابونياً : إن هذا الاهتمام شجعه على أن يبحث عن القصص والمدايح فى الكتب التى كانت متاحة وقتذاك ، وكان عندما يحفظ نصاً أو يأتى إلى خاطره مقطع لحنى جديد يجرى إلى معلمه ليسمعه ما حفظ ، وينشد عليه ما جاء بخاطره من نظم ، بل كان — كما يقول — يصفى إلى إنشاد المنشدين الآخرين ، وإذا سمع منهم نصاً جديداً أو طريقة

من أن التجويد يضع المنشد / المقرئ بين حدين كلاهما صعب ، إذ إن عليه أن يظهر مهارة خاصة فى كيفية استخدام عناصر موسيقية محدودة وفق نهج تقليدى محدد تتسق فيه الأنغام ولا تتنافر ، من ناحية ، ومن ناحية ثانية على المقرئ أن يكبح جماح خواطره الموسيقية ، ولا يلجأ إلى استخدام العناصر الموسيقية التى لا تليق بالتجويد ، وتلك عمليات لا يسهل مقاومتها أو السيطرة عليها فى بعض الأحيان ، والوقوع فى دائرتها يعد خطأ فادحاً .

والواقع أن إجماع الرواة على أهمية أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً (تدريب على التلاوة بالتجويد) حتى يكون متمكناً من أدواته : فيه إجحاف لبقية المصادر المهمة المرتبطة بالنشأة الدينية للمنشد . فالمنشد الذى تعلم التجويد لابد أن يمر ببقية المقررات التى تستوجبها العمليات الموسيقية المرتبطة بهذه الدائرة . وتقصّد بذلك أن المقرئ لابد أن يكون له باع فى مجال الابتهاالات والتسابيح وما ينحو نحو ذلك .. وأهمية هذا المجال أنه يجمع — فى أن واحد — بين فائدتين ، الأولى : إقتناء بعض العمليات الموسيقية المنتجة فى الفناء عامة : حيث يتاح فى هذه الحالة التنوع المقامى ، والاكثار من الحليات والزخارف اللحنية ، واستخدام التسلسل السلمى فى كل صوره التى تتيجها نظم الصعود والهبوط بالنغمة ، والاستفادة من الوزن الموسيقى الذى تستدعيه الصياغة الشعرية لنصوص الابتهاالات والتسابيح وغيرها من نصوص القصائد الدينية المستخدمة فى هذا المجال .

أما ثانياً الفوائد فإنه يتمثل فى النظم الدقيقة المنتجة فى التجويد ، والذى يظل أسلوب المنشد متعلقاً بها خاصة فى كيفية اختياره للمسار الموسيقى ، وفى تحديد المواضع الموسيقية المناسبة لإحداث أى تلوين مقامى أو أى إنتقال مقامى مباشر .

وعلى الرغم من أن أحاديث أغلب الرواة عن أهمية النشأة الدينية الأولى (حفظ القرآن وتلاوته بالتجويد) لم تكن تشير بدقة إلى العلاقة الفنية الممتدة بين هذا المنهج والإنشاد

جديدة في « القِوَاله » راح إلى معلمه لينقل إليه ما سمع .
عمل راويها منشداً مستقلاً « باليد » بعد أن انفصل عن
بطانة معلمه ، فقد اتسعت له قاعدة المعجبين والمستمعين
وبدا يدعى ليحيى الليلي وده ، لكنه — وكما يقول — لم
ينقطع عن معلمه حتى توفاه الله .

وهناك تشابه كبير في ظروف النشأة التي ينمو فيها
الاستعداد الفنى للمنشد المتميز (من أبناء الجيل الأول) ،
والتي تتبلور فيها قدرته الفنية وتصلق . ولدينا روايات
متعددة في هذا الخصوص كلها تؤكد هذا التشابه ، وتشير في
الوقت نفسه إلى أن تشابهها في تقنيات العمل الموسيقي — عند
جيل المنشدين المعاصرين (الأكبر سناً) — يعود بلا شك إلى
مدرسة واحدة في النشأة وفي التعلم .

يقول أحد الرواة : إنه حفظ القرآن في قريته بمحافضة
البصرة وهو صغير ، وكان يجوده بصوته الجميل ، ثم تعلق
بعد ذلك بفن الإنشاد الذي كان يريده المنشدون على « التلّت
والعصا » (نقر العصا بالسبحة) ، وقد أبهره في ذلك منشد
من المنطقة نفسها كان ذائع الصيت حينذاك . لقد استطاع
الراوى — وهو في الخامسة عشرة من عمره — كما يقول —
أن يحفظ عن ظهر قلب العديد من القصص الدينية والمواويل
والأغنيات القصيرة عن المنشدين الذين كانوا يترددون على
قريته ، بل إنه كان يقطع المسافات الطويلة سراً على قدميه
ليستمع إلى منشده المفضل في إحدى القرى البعيدة عن
قريته ، وكان لتأثره بهذا المنشد إنه اشتهر بين زملائه في
المدرسة بتقليد طريقتهم في الأداء ، كما اشتهر أيضاً بمهارته
في تقليد من ذاع صيتهم من المنشدين في ذلك الوقت . أما
كيف احترق مهنة الإنشاد ، فهذا يمزى — كما يقول — إلى
شجاعته وجراته ، وإلى تمكنه من فنه وثقته في نفسه وحب
الناس لصوته وطريقته في الأداء .

ومما لا شك فيه أن مقومات النشأة الفنية التقليدية من
شأنها أن تخلق منشداً عارفاً بأصول هذا الفن ويتقاليده
(أمثال المنشدين الذين نقلنا عنهم بعض الروايات) : أكثر
مما تهوئهم مقومات الحياة الفنية المعاصرة التي أخذت منحى
جديداً بحيث يبدو — مع ذلك — أن مقومات النشأة الفنية
القديمة التي تؤسس قدرات المنشد ، لم تعد ذات تأثير كبير
الآن إذا ما قيس ذلك بمدى فعالية الظروف الاجتماعية
المعاصرة ، وإذا ما قيس بمدى تأثير الحياة الفنية المعاصرة

على شخصية المنشدين المحدثين (الأصغر سناً) . لقد أدى
غياب الكثير من التقاليد الفنية والاجتماعية القديمة إلى أن
الجيل الأكثر حداثة من المنشدين المعاصرين (الأصغر
سناً) بدا وكأن كل منشد منهم يشق لنفسه طريقاً فنياً
خاصاً به ومختلفاً ، كما يبدو أن القاسم المشترك بين هؤلاء
المنشدين (الأصغر سناً) هو سرعة الاحتراف وتجمل
الشهرة . فالتعليم الديني — الذي يضع المنشد منذ البداية
على الطريق الصحيح التقليدي لم يعد ذو تأثير بالغ في تكوين
الشخصية الفنية لدى هذا الجيل من المنشدين ، بل هناك
عدد كبير من المنشدين لم ي تلق هذا التعليم أصلاً ، وخاصة
أن أعمار الكثير من المنشدين المحدثين الذين تقابلنا معهم
تدل على أنهم لم يدرجوا زمن الكتاب وتقاليد تحفيظ القرآن
منذ الصغر ، فمنهم من أتم التعليم الثانوى العام والمهني ،
ومنهم من أتم التعليم في المرحلة الإعدادية ، ومنهم من لم
يكمل تعليمه بعد المرحلة الابتدائية ، كما أن من بين هؤلاء
المنشدين أميين لم يتألقوا أى تسط من التعليم بالمدراس .

ولدى المنشدين المحدثين (الأصغر سناً) تلمع مجالات
أشباح الهواية — لهذا النوع من الفناء — دوراً كبيراً .
فالحياة الفنية الشعبية — خاصة في مجال الاحتراف —
اتسعت في الزمن الحاضر وظهرت فيها براعات وتجديدات
كثيفة بابتارة تلك الهوايات الموسيقية لدى الأفراد .

يقول أحد الرواة (وهو منشد محترف لا يتجاوز عمره
الثلاثين عاماً) : إنه تعلم بالمدرسة حتى نهاية المرحلة
الابتدائية ، وإن تعليمه الديني متواضع ؛ إذ إنه لم يحفظ
من القرآن سوى بضع آيات كانت — كما يقول — « مقررة
عليه بالمدرسة » ، وإن علاقته بالناحية الدينية جاءت بعد
دخوله عالم الإنشاد وإنتماؤه إلى الطريقة اليومية . ويقول :
إنه ظل ينشد المواويل الدينية التي كان يحفظها عن
المنشدين المحترفين لأصدقائه ولعارفه ؛ لكن بدايته
« بالكار » (أى بداية إنتماؤه إلى فن الإنشاد) جاءت بعد أن
أنهى خدمته العسكرية . وقد كان يحرص على الذهاب إلى
المولد والمناسبات الدينية الأخرى ليستمع إلى المنشدين ،
وكان معجباً بالكثير منهم ، لكن إعجابه بالشيخ الذي تعلم
عنه (وعمل معه فيما بعد) كان يفوق إعجابه بساتر
المنشدين . وقد دفعه هذا الإعجاب إلى أن يتعلّق أكثر
بالإنشاد ؛ فقد رأى في « قِوَاله » الشيخ المعلم ما كان يشمه

فكرة ، أو على حد تعبيره « عبرة تصلح للفناء » ، ثم يصوغها في زجل . ويقول : إن أكثر قصصه الذي ينشده أخذ فكرته من قراءته للكتب الإسلامية ، ومن الأحداث الواقعية المعاصرة التي يقرأها في الجرائد ؛ خاصة الأحداث التي تنطوي على « عبر وحكم » . ويقول منشد آخر من الجيل نفسه : إنه ألف قصة زواج عائشة من الرسول ﷺ في صيغة مختلفة عن التي سمعها وحفظها من المنشدين القدامى ، وإن الذي ألهمه هذه الصيغة هو خطيب المسجد ، فقد سمعه يخطب في الناس يوم الجمعة ويذكر مقاطع من زواج الرسول ﷺ بمائشة ، وإنه انقل بما قاله الخطيب ، وصاحبه هذا الانفعال حتى صاغ موضوع الخطبة في عدد كبير من المقاطع الزجلية وراج ينشدها بعد ذلك للجمهور .

وعلى أية حال ، فإن المنشدين أصحاب هذه الروايات نالوا قسطاً من التعليم يسرّ لهم الإطلاع على القصص الدينية وسير الأنبياء ، فقد شاهدنا لدى أحدهم مكتبة دينية متواضعة ؛ لكنها تضم مؤلفات من هذا النوع الذي يفدى الاتجاه الفني عند المنشد ، مثل : ديوان المنشدين لمحمد بن سريّة ، وأجزاء من سيرة النبي ﷺ لابن هشام ، ورياض الصالحين ، وكثير من الأحزاب والأوراد التي يستعين بها أبناء الطرق الصوفية في الذكر ، ويواوون للدلائع النبوية وغيرها . هذا ويذكر راوي آخر من أبناء الجيل نفسه أن لديه هذه الكتب بعينها ولديه غيرها أيضاً .

وهناك منشدون لا يزعمون أنهم يؤلفون القصص الذي ينشدونه ، وإنما يقولون إن ما ينشدونه حفظوه عن سلف من مشائخ ومنشدين ، وإن بعضهم قد قرأ هذا القصص من الكتب ، وكل ما فعلوه إنهم قد غيروا في بعض المقاطع لأسباب موسيقية .

وبجانب ذلك هناك منشدون يتمتعون على الأفراد يؤلفون لهم هذا القصص الديني الحديث ، وأن من أولئك المؤلفين من يقطن للقاهرة ويأتي المنشدون من محافظات مختلفة ليأخذوا منه القصص . ولهذا المؤلف قصص كثيرة مسجلة على أشرطة كاسيت تجارية بصوت منشدين كثيرين .

وهناك من المنشدين فريق كبير ، وخاصة المنشدين (الأصغر سناً) ، لا ينشدون القصص الديني ، وإنما ينشدون الأغاني القصيرة والمواويل ، وهم لا ينشدونها إلا في الذكر السلطاني .

إثارة كبيرة ، حتى أنه كان يتبعه إلى كل مكان كان ينشد فيه ، وحتى أصبح حافظاً جيداً ومؤدياً مجوداً لكل ما كان ينشده الشيخ المعلم . ولما نشأت بينهما صداقة أعرب له عن رغبته الشديدة في أن ينشد مثله أمام الجمهور ، فحقق له صديقه المعلم هذه الرغبة والحقه معه بفرقة . ويقول الراوي : إنه كان ينشد للجمهور مقاطع قصيرة في صيغة الموالي في بداية الأمر ، و شيئاً فشيئاً أخذ نصيبه من الأداء يتزايد حتى جاء وقت أسند فيه الشيخ المعلم إليه مسئولية إحياء إحدى الليالي وحده ، فذهب معه « العدة » (الفرقة) . وأحيا الليلة .

لقد كان تأثر الراوي بعمله يفوق تأثيره بكل المنشدين الذين سمعهم في السابق ، ومن ثم فقد ظل قرابة العام لا ينشد إلا ما حفظه عن صديقه ومعلمه ، كما كان يلتزم بطريقتة في الأداء أيضاً ، ولم يكن له أن ينور أو يغير في محفوظه ، وفي طريقة أدائه إلا بعد ما أتبع له أن يستمع إلى المنشدين في مولد السيد الهدي بطنطا . ويقول : إنه وجد من بين الصبيحة الذين سمعهم من تأثر بأدائهم ، ومن آثاره محفوظهم . كما أثارت كيفة استخدامهم للآلات الموسيقية . ويقول : إنه استطاع أن ينقل عن أولئك المنشدين شيئاً مما كانوا ينشدونه في المولد ، فراح يريده إلى معلمه الذي أعجب به كثيراً — على حد قوله . وكان ذلك بمثابة الانتقال إلى مرحلة جديدة وبداية لظهور تميزه واستقلاله عن معلمه في المفوظ وفي طرق الأداء .

المحفوظ القصصي ومعلومات المداخل :

لايزال هناك من المنشدين المعاصرين — وخاصة من هم أكبر سناً — من يحفظ وينشد الموضوعات الدينية التي تعود إلى زمن المنشد القديم ، مثل : قصة الهجرة ، وزواج فاطمة الزهراء ، وفضلون العابد ، والفلام واليهودي وغيرها . لكن إنشاء هذه الموضوعات — في الواقع — يتم في إطار ضيق . أما الشائع الآن من موضوعات دينية فهو قصص ديني حديث ، وقد شاع منه قصص مثل : زين العابدين ، والملك الظالم ، وساله وسالم وغيرها . ويزعم بعض المنشدين الذين ينشدون هذا القصص أنه من تأليفهم . ويقول أحد الرواة من المنشدين الأكبر إنه بجانب قراءته للكتب الدينية ، فإنه يقرأ أيضاً القصص القديم مثل قصة الخنساء ويأخذ منها

عربية لمشاهير المطربين وتقليد طريقتهم في الأداء — لغرض تقديم هذه الأغاني للجمهور أحيانا — من شأنه أيضا أن ينمي القدرة الموسيقية لدى المنشد المبتدئ ويوقفه على تقاليد العمل الموسيقي الذي تنتجه تقنيات الموسيقى الشرق عربية .

والاعتاد أن يبدأ الهالوى أو المنشد المبتدئ بحفظ الصنيع الفغنائية القصيرة . (الأغنية القصيرة والموال) بالألحان الخاصة بها ، وهى بداية لمعرفة الطرق والمداخل الموسيقية الخاصة بصيغة الأغنية الموزونة وبصيغة الموال الحر .

ومع أن الجهد الفردي الخاص في المتابعة ، وبذات التزويد بالمعرفة من خلال الاصغاء للمنشدين المحترفين ، ومحاولات تقليدهم بعد ذلك ، يعد أمرا مهما وبذا تأثير كبير في تكوين الخبرة الموسيقية وتربيتها . مع أن ذلك كذلك فإنه لا غنى عن المعلم الماهر . فكثير من المنشدين المحدثين لم تتطور مهاراتهم الموسيقية في هذا اللون من الغناء إلا من خلال عملهم كمساعدين للمنشدين الأكثر خبرة . وهناك تقليد لا يزال كثير من المنشدين المحدثين يعتمدونه في المهنة ، وهو اصطحاب منشد أو أكثر من المنشدين المبتدئين ليساعدوا المنشد الكبير في إحياء الحفل ، وتخص المساعدة التي يقدمونها في قيامهم بأداء وصلة أو وصلتين في بداية الليلة (الحفل) . وأثناء راحة المنشد الكبير . كما تأتي هذه المساعدة بمثابة التدريب ، بل هى تدريب بالفعل على الأداء ، وتدريب على تقاليد العمل ، وتدريب على مواجهة الجمهور .

أما فيما يتعلق بنوع المعرفة الفنية وتقنياتها ، فالواقع أن حظ المنشد الجديد (وخاصة الأصغر سنا) في هذه المعرفة أوفر من حظ نظيره المنشد القديم . فالكثير من المنشدين يستخدمون الآن المصطلحات والتسميات الحرفية المرتبطة بالموسيقى العربية ، وكثير منهم يدرك معنى هذه المصطلحات والتسميات ، وخاصة التي يتصل منها بصورة مباشرة بعملهم وبياداتهم . ونعنى بها المقامات الموسيقية ، حيث إتسع نطاق استخدام المنشدين لها الآن ، ولم تعد قاصرة على مقامى الراست والسيكاه فحسب . كذلك هناك من المنشدين المحدثين من لديهم تصور صحيح عن السلم الموسيقي وتكوين درجاته ، وقد ورد في أحاديث بعض الرواة الذين اتقنوا بهم الفاظ مثل « مزىكا » و « ريتم » و « رمبا »

وقد لوحظ أن منشدى القصص الدينى ، أو بالأحرى المنشدون الذين نالوا قسطا من التعليم والتدريب وفق التقاليد القديمة ، يعرفون أيضا أسلوب الأداء الخاص بإنشاد الذكر السلطاني : لأن هذا الأسلوب يتشابه إلى حد كبير مع أساليب يستخدمونها في أداء القصة ، بينما لا يستطيع المنشدون (الأصغر سنا) أن ينشدوا خارج نطاق الذكر السلطاني . والواقع أن إنتماء الفريق الأول (الأكبر سنا) إلى مدرسة الإنشاد التي تعود إلى الزمن الماضى ، وإنتماء الفريق الثانى (الأصغر سنا) إلى التقاليد الحديثة (وهو الفارق الأساسى بينهما) ، أدى إلى وجود فارق في التخصص بينهما . فالمنشدون الأكبر سنا ، والذين ينتمون — من حيث النشأة الفنية — إلى التقاليد القديمة ، لا يزالون يعتمدون على القصص الدينى كأساس للعمل الموسيقى ، ويلجأون في أدائه إلى إتباع أساليب متقنة ، بينما تخصص المنشدون (الأصغر سنا) لإنشاد الأغنيات القصيرة والمواويل في مصاحبة الذكر ، ولا يلجأون إلا إلى الأساليب التي تبرز طابع الأغنية وطابع الموال . والجدير بالذكر أن تقليدا قديما من شأنه أن يوسع نطاق المحفوظ الشعري لا يزال شائعا حتى الآن ، منه الأغنيات الشرق عربية التي تشكل رصيدا مرغوبا فيه لدى جمهور الإنشاد . فمن المنشدين من يحتفل بإنشاد بعض من المقاطع الفغائية لمشاهير المطربين ، من قبيل تطعيم المسار الفغائي بها . وهناك منشدون آخرون يخصصون جانبها من الحفل (وصلة) لإنشاد أغنية أو أكثر من الأغاني المحببة للجمهور لمشاهير المطربين والمطربات المعاصرين .

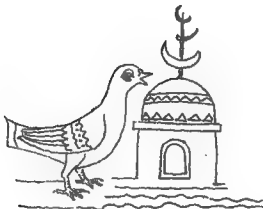
المحفوظ الموسيقي والتقنيات :

أما عن الكيفية التي يتم بها اكتساب الخبرة الموسيقية ، فليس هناك وسيلة منتظمة لاكتسابها ، وإنما لا يزال الحواس لدى الأفراد الذين يهوىون الغناء ، والذين لديهم الاستعداد للموسيقى ، يشكل الأساس الأول للمعرفة الموسيقية . ومن ثم يسعى الفرد الهالوى أو المنشد المبتدئ إلى حيث ينشد المنشدون المحترفون ، فمتابعة المنشدين والاصغاء لأدائهم لغرض الحفظ من شأنه أن يزيد الهالوى أو المنشد المبتدئ بخبرة جيدة من الألحان ، ومن شأنه أيضا أن يوقفه على طرق الأداء . كما أن سعيها تقليديا لحفظ الأغاني الشرق

العمل الموسيقي . ولأن نشاط المنشد الجديد لم يعد محصوراً في إطار الليالي والحفلات والمأزقين التقليديين ، وتجاوز ذلك إلى التعامل مع مجالات التسجيل التلفزيوني والتسجيل الصوتي التجاري (الكاسيت) ، فقد أدى ذلك إلى زيادة خبرة المنشد ، وكثرت معارفه بهذا المجال الذي لم يطرقه من قبل ، فتراه يتحدث عن هذا المجال مستخدماً عبارات مثل : « نسبة التوزيع » و « التسجيل الاستريو » و « المصنفات الفنية » و « الرقابة على المصنفات الفنية » .. إلخ .

« إيقاع رومبا » و « دارج » و « الصمدي » و « الواحدة والنص » و « المصودي » « أسماء إيقاعات » و « النوتة الموسيقية » و « بروفا » و « جواب سيكاه » و « جواب راست » - إلخ . وأغلب أولئك المنشدين لديهم فهم سليم إلى حد كبير لمعاني هذه الألفاظ والتسميات ولأستخداماتها أيضاً .

كما اتسع نطاق معرفة التقنيات الموسيقية الشرق عربية لدى كثير من المنشدين ، وخاصة فيما يتعلق بالمقامات ونظام التحريلات أو الانتقالات المقامية وكيفية الاستفادة منها في



التحاور الفنى مع التراث

د . نبيلة إبراهيم

أحداث التداخل بين النص الشعبى بالمعنى الواسع ، أهنى النص اللغوى وغير اللغوى ، والرؤية الفردية ، بحيث يجعل لكل حينه المستقل فى النص ، وأحييته فى التمسك بكيانه ووجوده . وعلى الرغم من هذه الاستقلالية ، يفتتح المجال ، وفقاً لنظام فنى يرسمه الكاتب ، لكلا النصين لأن يتداخل أحدهما فى الآخر بحيث يتولد منهما معاً نصاً موحداً ذا بعدين ، بعد شعبى وبعد فردى . وهذا النص الجديد المولد من النص القديم يعد بدون شك عامل إثراء لنصوصنا الشعبية : فهو فضلاً عن أنه يقدمها فى ثوب جديد ، يجعلها حية نابضة فى ضمير القارئ على الدوام .

ونحاول الآن أن نقدم قصة للكاتب ، وهى القصة التى تحمل عنوان « الجمل يا عابد المولى الجمل » وترد ضمن المجموعة القصصية التى تحمل عنوان (خست العورة — مختارات فصول ٦٢) ، لنرى إلى أى حد يثيت النص الشعبى وجوده ويؤكد كيانه ، وإلى أى حد يتحاور معه القصص على هذا الأساس ، وإن وقف منه موقفاً متحدياً برؤيته الفردية الجديدة .

وتبرز القصة معتقداً شعبياً متأسلاً فى البيئة الشعبية المصرية ، وهو علاقة الجمل بالواقع . وتؤكد العبارة الشعبية المحفوظة : « خير ، اللهم اجعله خير » ، وهى العبارة التى

عندما يكون مخزون الفنان من التراث الشعبى كبيراً ورأسخاً ، تظل علاقة الفنان الحميمية والقديمة بالزمان والمكان حية نابضة ، بحيث لا تكف الذكريات القديمة عن أن تطفو على السطح بين الحين والآخر حاملة معها نصوصاً متنوعة من هذا التراث .

وعندما يصل الفنان إلى حالة المعاناة ساعة الإبداع بحثاً عن الشكل الذى يمكنه من التعبير عن وجوده وهويته ، فإنه يجد ملاذاً فى هذا التراث الذى يحفظه ويستوعبه ، سواء كان هذا التراث كياناً من الرؤى الكونية التى تربط الإنسان الشعبى بعالم الحسى وغير الحسى فى مفهوم موحّد ، أم كان شكلاً من أشكال النصوص المحفوظة .

ولعل هذا يؤكد لنا قيمة اختزان الفنان لمواد التراث أياً كان مجال إبداع هذا الفنان ؛ فهذا التراث يكون معيناً ثرياً لا ينضب بالنسبة له ، وهو يعيد تشكيله كلما ألجأ عليه تذكره له ، وهذا ما نفعنيه بالتحاور الفنى مع التراث .

ويعد الكاتب سعيد الكراوى الذى قدم للقارئ العربى حتى الآن ست مجموعات من القصة القصيرة ، من أصدق من نسجوا من تراثهم قصصاً تحمل عبق القرية المصرية ، وقدموا شخصياتها من كل صنف مفسحين لها المجال للتعبير عن رؤاها الكونية الخاصة بها . والكاتب بيرع فى النهاية فى

ينطق بها رائي الحلم عندما يستيقظ من رؤيته ، تؤكد هذه العلاقة وتثبتها .

وتدور قصة « الجمل ياعبد المولى الجمل » بين الواقع والحلم . وتبدأ أحداث القصة بكلمتين يفرد لهما الكاتب سطرًا وهما : « في الحلم » . وهو يريد بذلك أن ينيهننا إلى أن ما حدث في بداية الأمر كان حلما . وهو يعود ويكرر الجار والمجرور « في الحلم » بين الحين والآخر ، وكأنه يخشى أن ينسى القارئ في زحمة الأحداث وتداخل الأصوات ، أن ما حدث كان حلما .

والقصة يحكيها الراوي صاحب الحلم بضمير المتكلم . وقد تتدخل أنا القاص بسردها فتحكي عنه بضمير الغائب . وفي أثناء ذلك تتداخل الأصوات المتوازية مذبذبة بذلك تعدد الأصوات في القصة .

ويحكي الراوي عن حلمه الذي رأى فيه الجمل مقبلاً نحوه فيقول : « لم أستطع أن أقاومهما (أى منظر عيني الجمل الواسعتين) وهربت من خوئي ، أستر عيني حتى لا أرى ما أرى » ثم يستمر في وصف هول ما رآه ، فيقول : « يطلبيني ويجد في أثرى مهوؤاً بأخفافه الأربعة التي تنطبع على تراب السكة .. وكما نظرت ناحيته اضطرب قلبي وفارتقتني أمانى . يخرج من بين الشجر ويقصدهنى ، وأنا مقيد فوق ظهر الأتان التي حرنت ورفضت السير . أسمع بقاليه كالطبلية في الظهر الأحمر » . ثم قال في نفسه : « جمل الدار هو جمل الدار ... ونادى : الحقونى ، جمل الدار حيموتنى » .

ويصمو عبد المولى من نومه بنصف إفاقة ، وكان تحقق الرؤيا في الواقع أصبح قاب قوسين أو أدنى . « انتبه عبد المولى من نومه على لحظة من يقظة ، تلك اليقظة التي نصفها نوم ونصفها إدراك . كان لزاما عليه أن يعود من لحظة الإنفاقة التي نصفها إدراك ونصفها نوم ليرى ذا الأخفاف والسنام العالى يأتى نحوه بقوة وانتظام » .

ومرة أخرى يراوده الحلم الذى يحكى كذلك مناوبة بين البطل الذى يحكى بضمير المتكلم ، وأنا القاص الذى يحكى عنه بضمير الغائب : « سمع في البعيد — في الحلم — صوت الأذان يأتى من جامع أبو حسين فاندفع ناحيته ، انزلت قدمه فهوى مستنداً على يده ، لهأت الجمل في قفاه ، وخطفه لم يعد يفصله عن المطارد إلا أشبار . فوجىء بسيدى أبو

حسين بنفسه يقف على باب مسجده ، سيدى أبو حسين ؟! قالها ملهوها مدود اليد كالححتاج ، يتجلى في جبة من الجورخ الأزرق وعلى رأسه عمامة هائلة ملفوفة بشال أخضر في لون الزرع ، تحيط وجهه لحية طويلة من هبة بيضاء . الحقنى يامولاتا .. الجمل حيموتنى ، ولما لقيت نفسى في حضن سيدى راح روى . وعندما نظرت تجاه الجمل وجدت يقف مكانه ، لحظة أن أشار له مولاى : مكانك يا جمل ! وقف الجمل مكانه وعيط » .

إن النص السابق للحلم الثانى المتكرر عن الجمل ، يستكمل المعتقد الشعبى الذى يجد حلاً لمشكلاته بزحزحته إلى الالامديد ، فعندما تفقدت المشكلة بين عبد المولى والجمل ، كان الحل أن يستعين بالقدرة الغيبية لحل مشكلته . وليس جامع أبو حسين الذى يمثل معلماً في القرية مجرد جامع ، بل إنه يحتوى على ضريح سيدى أبى حسين الذى يشارك الناس ، من داخل القبر ، حياتهم وحل مشكلاتهم . ولهذا فإن عبد المولى عندما رأى الجمل يذمر منه ليؤذيه ، استعان بالولى الذى هب من قبره وجاء لنجدة مرتدياً رداء الولاية حتى تكتمل هيئته . وتلصص اللغة عن لهفة الراوى بمقابلة الولي طالبا منه النجدة عندما تقول : « سيدى أبو حسين ؟ قالها ملهوها مدود اليد كالححتاج » . ثم تشير اللغة إلى راحته النفسية عندما رعى بالمشكلة إلى الزلى ليطلها فتقول : « ولما لقيت نفسى في حضن سيدى ، راح روى » .

هناك علاقة إذن بين الولي والجمل ، وتستمر القصة في الإفصاح عن هذه العلاقة ، عندما فسرت الام لابنها حلمه المردود وقالت : « عليك نذر ، والجمل في الحلم شيخ » ، وأكدت النسوة ، صدقات سكنية الام ، هذا التأويل مع زحزحة النذر إلى الأب يدلّ من الابن . قلن لها : « أبو عبد المولى عليه نذر كبير ، والرجل بطنه واسعة وياكل مال النبی » .

وهنا يدخل الأب طرفاً في هذه القدية ؛ فالأب « بطنه واسعة » ، وهو تعبير شعبى يدمج الإنسان الذى يسمح لنفسه بكل المال الحرام . والأب ، بهذا الفعل ، خارج عن الجماعة التى يستحل أكل مالها بالباطل . وعندما تنفصم العلاقة بين الإنسان وجماعته ، تنفصم بالضرورة بينه وبين ما هو ديني ؛ فابو عبد المولى عليه نذر لولئ تكفيرا عن ذنوبه وهو لا يريد أن يفيقه ، وأنه بذلك تسبب في إيذاء ابنه على

هذه الخزام الذى قبضت عليه . شددت بكل عزم الخائفين .
رجع الهجين بظهوره فجذبتة لقدام . ناضل الجمل وشرع
يرفع رأسه يريد سحبي ، إلا أن انشغولة النار وضربات يدي
جعلته يذعن وينعز .

وبهذا تنتهي القصة بعد أن حولتنا بهذه النهاية من
الرصد الدقيق لموروث شعبي بأبعاده الأسطورية
والاجتماعية والنفسية ، إلى معالجة المشكلة نفسيا على نحو
يمكن أن يرقى بها إلى مستوى التحليل النفسي والعلاج
النفسى . وكان الأب أراد أن يقول للإبن بتجديده الجمل : لا
علاقة للجمل بالشبح أو النذر أو العدو . إن المشكلة لا تتمثل
في الجمل ، بل في إسقاط خوفك الداخلى على الجمل ، ولابد
من مواجهة الجمل وتجديده حتى يذعن لك .

على أننا إذا عدنا إلى بداية القصة ، فوجدنا بجملته
تستحق الوقوف عندها . وهذه الجملة قالها عبد المولى نفسه
في الحلم وهو في حالة الفزع الشديد من الجمل ، لقد قال :
« جمل الدار هو جمل الدار » . ثم أطلق صرخة مدوية إثر
ذلك وقال : « الحقننى جمل الدار حيموتنى » . ويعنى هذا
أن جمل الدار وحده دين سائر الجمال هو الذى كان يخيفه .
فإذا ربطنا بين تعبير جمل الدار والفكر الشعبي الذى يربط
بين سيد الدار والجمل ، بدليل أن المرأة الريفية عندما تبكى
زوجها المتوفى تصرخ قائلة : « يا جمل » ، فإننا نعود لنرى أن
الخوف اللا شعورى الكامن في نفس عبد المولى ، كان من
أبيه ، فالمعقدة النفسية عنده كانت عقدة الأب . فإذا كان
الأب قد ساعده على أن ينتزع من داخله خوفه من الجمل ،
فإنه يكون قد ساعده على أن يشفى من عقدة الأب .

وبهذا يكون الكاتب قد نجح في قصته مرتين : مرة عندما
جعلنا نعيش في قلب الموروث الشعبي بأبعاده الأسطورية
والدينية المتجذرة في ضمير الشعب ، فاثبت بذلك شدة
إنتماؤه للتراث الشعبي ، ومرة أخرى عندما حقق الهدف
البعيد من التناص وهو تحريك النص الشعبي إلى أبعد من
حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن تكن هذه
الدلالة الجديدة ، تحمل ضمنيا خلق موقف جدلى مع المعتد
الشعبي ينتهى إلى معارضة .

نحو غير مباشر ، وهو بهذا يمثل عدوا لابنه بقدر ما هو عدو
للجماعة . وقد أفصح عبد المولى نفسه عن هذا التأويل
للصبية عندما قال لهم : « الجمل عدو » .

إن الجمل في المعتقد الشعبي يسمو إلى درجة الرمز
الكوئى : فهو حيوان له هيبته ، وهو يتمتع بقيمة حسية
ومعنوية في حياة الجماعة . إنه رمز للصبر والقدره على
التحمل في جلال ونبل . ولكن الصبر والتحمل لديه لهما
حدودهما . وعند تخطي هذه الحدود يصبح الجمل عدوا
لصاحبه ، وقد يقتله . ويبدو أن الشيخ الولي الطيب المهيم
على قيم الجماعة قد جاوز صبره على عبد المولى الحد ، فقرر
إيذاه . على أنه لو كان قد ظهر الجمل في الرؤيا للأب
وأفرغه ، لما كان الأب ليرعوى : فقد صلب عوده على الشر .
ولهذا فقد ظهر للإبن اللين العود بدافع إيذاء الأب في ابنه .
على أن الأب قرر أن يتحدى الجمل ، فقال له في بداية الأمر :
« إياك نعلن نفسك شبح ، وإلى متى ستعاود ولدى بالفزعة ؟
خف عن ابني ولا تزد في همى » .

ثم قرر بعد ذلك أن يتحدا بصحبة ابنه : « الصبح سرح
(عبد المولى) مع أبى . أخذ الرجل حتى مناخ الجمل وقال
له : انظر يا عبد المولى ، جمل لا يؤذى . حاول هو الاقتراب ،
ولكنه خاف . ولم يرد أبوه أن يضبط عليه . وتركه وذهب إلى
ذيل الأرض البعيد .. وكان عبد المولى يلهث مكروشا النفس
وقلبه يرق بصدره ! يحدق في الفراغ الممتد أمامه ، ويشعر
بتلك المصيبة التى تطارده .

ثم يحدث الالتفات البلاغى عندما يتحول عبد المولى من
ضمير الغائب الذى يتحدث عنه إلى حضور كامل يتحدث
بضمير المتكلم : إذ شاء الكاتب أن ينهى القصة بهذا
المضمر الكامل لصاحب المشكلة .

فقد استصرخ عبد المولى أباه إثر محاولته لمواجهة الجمل
قائلاً : « الحقننى يا أبى ! الجمل .. الجمل .. وصاح الأب ..
الخزام .. شد الخزام يا عبد المولى واثبت مكانك . ووقفت
ينتفض قلبى .. وكلما اقترب منى ، تصدع منى البول : إلا
أننى شعرت بشيء لا أعرفه يتصاعد من قلبى إلى يدي
يجعلنى أهتف : العمر واحد والرب واحد قابلت الجمل ،



أفراح الختان في اليمن

دراسة في الأدب الشعبي اليمني*

د. طلعت عبد العزيز أبو العزم

الأسرة والأقارب والأرحام والجيران ، وإقامة أسباب الألفة والمودة بين المسلمين^(١) . ورغم أن في الختان استغناء عن جزء خلقه الله في بدن الإنسان ، لكن لهذا الاستغناء فائدة دينية وبدنية ، فهو يربى في الإنسان إرادة التضحية إحترافاً بعبودية الإنسان لربه الذي خلق فيه هذه الأعضاء ، وكذلك فهو طهارة ونظافة للإنسان من أجل إقامة شعائر دينه^(٢) .

وللختان موعدان : الأول في اليوم السابع لميلاد الطفل ، ولحقه القداء بامر الرسول الكريم ، فمن علي بن أبي طالب رضي الله عنه أنه قال : قال رسول الله ﷺ : « اختنوا أولادكم يوم السابع ، فإنه أطهر وأفزع نباتا للحم »^(٣) . ومن سنن النبي عليه السلام ذبح شاتين للولد يوم ختانه ، وذبح شاة واحدة للبنات^(٤) . أما الموعد الثاني للختان فهتم في السنة السابعة من عمر الطفل .

وتهتم الأسرة العربية في اليمن بختان الذكور ، والشائع هناك ختان الطفل الذكر فقط في اليوم السابع لمولده ، وبعد اليوم السابع يتم الاحتفال بهذه المناسبة بصورة محدودة ، — وإن كانت مكلفة — فتحضر النساء بعد الظهر لتهنئة الأم والمسلم . ومن مظاهر الاحتفال بهذا النوع من الختان « قراءة القرآن الكريم وإرشاد القصائد . وتستمر الأم الوالدة في استقبال ولود المهنئات — في حجرة الولادة —

الختان هو موضع القطع من الذكر والأنثى ، فيقال « ختن الصبي ختنا وختانا وختانة قطع قلته ، فهو خنتون ، ويقال أيضا : ختن الصبية وهو وهي ختن »^(٥) . ومن العجيب أن العرب تستخدم كلمتي « أغزل وأكلف » للدلالة على العام المخصب^(٦) .

والختان من سنن الفطرة التي أوصى بها الرسول ﷺ « اقتداء بهدى أبينا إبراهيم عليه السلام ، وكلانا بهذا فضلك وشرفا »^(٧) . فمن أبي هريرة رضي الله عنه عن رسول الله ﷺ أنه قال : « الفطرة خمس : الاختتان والاستحداد وقص الشارب ، وتقليم الأظفار ، وتنف الإبط »^(٨) . وكذلك يعد الختان سنة للرجال ومكرمة للنساء^(٩) .

وفي المجتمعات العربية والإسلامية يعد الختان أجبا دينيا واجتماعيا على الأب أو الولي « ففيه إقامة لشعائر إسلامية وإحياء لها ، وهو مناسبة اجتماعية تنتج اجتماع

* جميع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إقامته لجامعة صنعاء باليمن من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٢ .

إلى اليوم الأربعين . وقد تتكلف الولادة أكثر مما يتكلفه الزواج من نفقات ، ولذلك يقال في الأمثال الدارجة في اليمن : (عرسان ولا ولاد) ، أي أن نفقات حفلات الزواج أهون من نفقات ولادة واحدة^(١٠) .

ويحظى ختان الطفل في اليمن — في السنة السابعة من عمره — باستعداد خاص من الأسرة ومظاهر متعددة للتعبير عن الفرح بهذه المناسبة الدينية والاجتماعية . كما تختلف أفراح الختان في اليمن من مكان إلى مكان ، حسب المكانة الاجتماعية للأسرة وقدرتها المادية في البلدة أو القرية . ونظراً لأن هذه الدراسة قد أجريت على حفل ختان في بلدة (غُيس ثواب) التابعة للواء حجة باليمن ، فسوف نصف أفراح الختان كما تحدث بهذه البلدة . وتقع (عيس ثواب) — وهي بلدة ريفية — شمال مدينة الحديدة بمسافة ١٢٥ كيلو متراً ، وعدد سكانها حوالي عشرة آلاف نسمة وتتبعها كثير من القرى ، ويعمل معظم سكانها في الزراعة والرعى ، وتتشابه عادات الختان وأفراحه — في هذه البلدة — بمثلتها في قرى ساحل تهامة باليمن .

يبدأ الأب في الاستعداد لهذه المناسبة بإسفار الأموال اللازمة لتغطية نفقات الختان وأفراحه ، مثل شراء الكباش التي تذبح لإعداد الولائم للضيوف والمهنيين ، ودفع أجور فرقة الطبالين والمنشد أو المنشدتين ، وكذلك أجور الراقصين لبعض أنواع من الرقص الشعبي ، فضلاً عن شراء كميات كبيرة من القات الذي أصبح مفضله وتخزينه من العادات الاجتماعية الخاصة المنتشرة لدى معظم أفراد الشعب اليمني^(١١) . وكذلك شراء أشجار الدخان ، والفحم وإعداد المدايح (الشيش أو النارجيلات) حيث يتم تدخين المدايح مع تخزين القات ، سواء من الرجال أو النساء ، وكذلك شراء المياه الطبيعية^(١٢) ، ونوع آخر من المياه الغازية يرتشف مع تخزين القات ومضغه .

وقبل الختان بيومين يتفق الأب مع أصحاب الطبول ، وهم فرقة الطبالين الذين يقومون بالضرب على الطبول طوال يومى الختان ، وكذلك يتفق الأب مع نشاد (منشد شعبي) أو شاعر شعبي من الذين يجيدون إنشاد الأغاني الشعبية في الأفراح والمناسبات الاجتماعية .

وتتشغل أفراح الختان في اليمن — خاصة في البالد الريفية — يومين ، يسمى اليوم الأول بيوم الفسل ، وهو

اليوم السابق ليوم الختان . وتبدأ مظاهر الفرح في هذا اليوم بعد صلاة العصر مباشرة ، حيث تبدأ فرقة الطبالين في الضرب على الدفوف والطبول أمام منزل الأسرة التي تحفل بختان طفلها (انظر الصورتين رقمي ١ ، ٢) . وتتكون هذه الفرقة — في حدها الأدنى — من أربعة رجال : اثنين للضرب على الدفوف ، واثنين للضرب على الطبول . وتتراوح أجرة هذه الفرقة ما بين الآلاف والآلاف وخمسمائة ريال يمنى . بمجرد سماع صوت الطبول والدفوف يتجاوب أهل البلدة أو القرية والجيران بالحضور إلى منزل الأسرة . وللنساء مكان خاص بهن في المنزل ، حيث يتوافدن إليه ويجتمعن مع الأم ويتولين أول مهمة لهن في هذا اليوم ، وهي غسل رأس الولد المراد ختانه ، ثم غسل بقية جسمه .

ويعد سرير خشبي خاص لعلي الفسل ، حيث يجلس عليه الولد ، ويقوم الأم مع أقاربها من النساء — وتساعدن جارية « هسية » — بغسل رأس الولد في صحن وأوسع بئمر النيق الجاف بعد طمئنه^(١٣) ، ثم بلأء والصابون . ومع بداية غسل رأس الولد يستفتح بقراءة القرآن الكريم ، فقرأ الفاتحة وسور الإخلاص والعلق والناس ، وبعد ذلك ترتفع الزغاريد من النساء ويهلل الرجال ويكبرون . وقد يطلق بعضهم — أمام منزل الأسرة — (الطماش) وهي الأعيمة النارية من البنادق الآلية أو المسدسات ابتهاجاً وتعبيراً عن الفرح بهذه المناسبة .

وبعد الفسل تقوم النساء بإهداء الولد مالا يسميه اليمنيين (النقطة) ، ويقدم إليه من النساء فقط يوم الفسل في هيئة أوراق نقدية مفردة (فكة) وليست مجمدة ، أي تقدم إليه كل واحدة من النساء هديتها من المال رials مفردة (من عشرين إلى مائة ريال مثلاً) . أما النقطة للرجال فلا يتم إلا بعد الختان . وعملية نقط النساء للولد عجيبة حقاً ، فبعد غسل رأس الصبي وبقية جسمه يظل جالساً على سرير الفسل ، ثم تتوافد النساء عليه ، وتضع المرأة الريال إثر الريال على رأسه المغسول ، ثم تتناول وتضعه في الصحن الذي تُغسل فيه رأس الولد . وبعد أن ينتهي جميع النساء من نقط الولد ، تجمع الجارية الريالات كلها من الصحن وتسلمها لأم الولد ، ويعدنَّ يتوقف ضرب الدفوف والطبول .

وبعد الفسل والنقط يرتدى الولد زياً خاصاً بالختان ، ويقوم والده بإلباسه هذا الزي ويسمى في اليمن (بدلة)

ويتكون من :

١ — الكوفية : وهي طربوش مصنوع من جدائل الخيزران ، ويلبسه الولد فوق رأسه .

٢ — القميص الأبيض : ويسميه اليمينيون (شمين) .

٣ — الخلق الأبيض : وهو ثوب من القماش الأبيض ، وغالبا ما يصنع من القطن ، ويلف به جسم الولد من وسطه حتى قدميه .

٤ — الجنية : وهي خنجر له غمد (جراب) وحزام من الجلد يربط حول وسط الصبي فوق القميص والخلق .

٥ — الشال : وهو قطعة من القماش القطني الأبيض الخفيف ، يلف حول رأس الصبي فوق الجبهة والكوفية .

٦ — الفل القريشي^(١٤) : حيث ينظم منه عقد طويل تُكَلَّف به رأس الصبي فوق الشال (انظر بدلة الختان صورة رقم ٣) .

وبعد الإنتهاء من ليس بدلة الختان يكون قد تم الاستعداد لعملية أخرى تسمى « العُرْضة » .

العرضة : هي رفة الختان حيث يفرج الطفل من بيته تصاحبه فرقة الطبايين وآبوه والآباء وجمع غفير من الناس ، رجالاً وأطفالاً فقطدون النساء . ويذهب الجميع — والطبول تدق — إلى مسافة بعيدة حيث توجد ساحة واسعة من الأرض تتسع لجموع الناس ، وعند خروج الولد من البيت ينزع الجنية (الخنجر) من غمدها ويمسكها في يده اليمنى ، ثم يرفعها بمحاذاة رأسه محركا إياها للأمام وللخلف . وتصاحب العرضة في الساحة الواسعة رقصة شعبية معنية تسمى « التبريش » (انظر الصورة رقم ٤) حيث يصطف الرجال والشباب ومعهم الأطفال صفاً واحداً ، وتتقدم أذرعهم في بعضهم البعض ، فكل شخص تتقدم ذراعه في ذراعي جاريه يمينا وشمالاً ، ثم يحركون أرجلهم على الأرض بطريقة إيقاعية منتظمة مع دقات الطبول . وتستمر العرضة إلى ما قبل صلاة المغرب ، وحينئذ تتوقف الطبول لتبدأ عملية خاصة بالطبايين تسمى « التحميس » .

والتحميس هو تدفئة جلود الطبول والدفوف بالنار ، فتشعل لذلك كومة من الحطب والخشب ، وتقرب الأسطح الجبلدية للطبول والدفوف من النار ، وحينما تصل حرارة النار إليها تشتد جلودها وتتماسك ، ويصبح صوت الضرب عليها قويا . ثم تواصل فرقة الطبايين الضرب على الدفوف

والطبول وهي تزف الولد في طريقه مرة أخرى إلى بيته . فهناك يستقبل بزغاريد النساء وتنتهي العرضة وقت المغرب . وبعد الوصول إلى البيت ينصرف الضيوف ماعدا فرقة الطبايين حيث يقدم طعام العشاء إليهم ، ويخزنون القات إلى وقت صلاة العشاء .

وبعد صلاة العشاء تدق الطبول والدفوف مرة أخرى إيداناً ببداية مرحلة أخرى من مراحل افراح الختان تسمى « السارية »^(١٥) ، وهي سر فرقة الطبايين ليلاً إلى الساحة الواسعة بالبلدة أو القرية ، تصحبها أعداد غفيرة من أهل البلدة ، رجالاً وشباباً فقطدون النساء ، ول هذه الحالة ليس من المهم حضور الولد ، بل يجب أن يخلد للنوم استعدادا لليوم التالي وهو يوم الختان « القطع » .

وعند الوصول إلى الساحة تكون أعداد الناس قد تزايدت للمشاركة في الزاح السارية حيث تؤدي أنواع مختلفة من اللعب والرقص الشعبي اليميني ، مثل رقصة الشرجي ، والمخدومي ولعبة السيف ، ولعبة الجدي ، والرقصة التهامية ، وإنشاد الاغاني الشعبية . ويستمر الضرب على الطبول والرقص والفناء إلى ما قبل صلاة الفجر .

لعبة السيف :

يشترك في هذه اللعبة الشعبية اثنان أو أكثر من اللاعبين ، ويؤديه الشباب من الرجال أكثر من الشيوخ ، فهي تحتاج إلى خفة ومهارة ونشاط وسرعة حركة . ويسك كل لاعب في يده بالجنية (الخنجر) ويلوح بها ويقفز عاليا في الهواء ثم يهبط إلى الأرض ، مؤديا حركات سريعة في خفة ورشاقة . ويعبر الحاضرون — الذين يصطفون في دائرة — عن إعجابهم بالصيحات الحماسية والتصفيق وكذلك بالمشاركة في أداء هذه اللعبة الشعبية (انظر الصورة رقم ٥) .

لعبة الجدي :

وهذه اللعبة ينحصر إقتانها في عدة أشخاص في كل منطقة ، فلا يجيدها سوى أشخاص قليلين ، بل إن بعض من يجيدها يتخذها وسيلة للارتزاق والتكسب ، حيث يشارك بها

وتسمى هذه الرقصة بالطول لأنها تستغرق وقتاً طويلاً
أدائها . ومع هذا فإن من يشارك فيها لا يشعر بالملل أو
السأم أبداً من طولها ، وأغلب الشعب اليمنى يجيد هذه
الرقصة ويحبها . ولهذه الرقصة اسمان آخران هما :
الحَقْفَة والبَرَاثَة . وبالرغم من أن موطن هذه الرقصة هو
(وادي مور) لكنها سرعان ما انتشرت في مناطق زبيد
والزيدية والحديدة ومعظم مناطق تهامة باليمن ، بل إنها
انتشرت خارج اليمن في منطقتي جيزان وأبى عريش وبعض
مناطق عسير بالملكة العربية السعودية عن طريق اليمنيين
الذين هاجروا إلى هذه المناطق أو استقروا فيها . ويُعد
انتشار رقصة الطول في هذه المناطق تعبيراً عن أن التراث
الشعبي اليمنى متحرك مع أبنائه أينما ينتحلون ويقبضون .

والعجيب في هذه الرقصة حقاً — بل وفي كثير من
الرقصات الشعبية اليمنية — أن من يُدعى للمشاركة فيها
وليس له دراية سابقة بها ، سرعان ما يستجيب لنداء
الجماعة ويؤديها بطريقة عفوية تلقائية . ولعل هذا يمكن
تفسيره بأن الرقص الشعبي في اليمن سلوك اجتماعي ،
يمارسه الفرد وجماعته التي ينتمى إليها في مناسباتهم
الاجتماعية التي يحتفلون بها .

كذلك فإن رقصة الطول تؤدي بصحبة الغناء وإنشاد
الشعر الشعبي ، وباستخدام العود وإيقاع أنواع مختلفة
من الطبول . ومن أهم هذه الطبول وأشهرها :

١ — الزُور :

ويعد من أشهر الطبول التي يكثر استخدامها في إيقاع
الرقصات الشعبية في اليمن ، ويصنع الزور من الخشب
المقوى ، وسطحه من جلد الأغنام أو الأبقار أو الأبل ،
وينتهي بقبضة واسعة غير مغطاة بأى شيء لتسمح بمرور
الصوت عبر الهواء . ويثبت الزور في وسط (الثقار) وهو
الرجل الذي يتولى الضرب عليه وذقه يبيديه بواسطة حبل من
الليف المجدول أو حزام من الجلد . (انظر الرسم) .

٢ — الرُقفة :

وهي تحتل المرتبة الثانية بين الطبول التي تستخدم في
إيقاع الرقصات الشعبية في اليمن ، وتصنع من نفس

في المناسبات الاجتماعية مثل أفراح الزواج ، والختان .
وتؤدي هذه اللعبة حيث يقف الرجال والشباب مصطفين في
دائرة ، ويدخل اللاعب وسط هذه الدائرة مرتدياً القوطة
اليمنية ، فوقها الشمين . ثم يعرج بطنه ، ويجرى ممسكاً في
يده سكيناً حادة ، ثم تقارع الطبول ، فيجري اللاعب داخل
الدائرة بسرعة ، ويزداد إيقاع الطبول ، فيعود اللاعب
مسرعا ويطول على المشاهدين مرة أو اثنتين أو ثلاث مرات ،
ويرفع السكين عالياً ثم يهبط بها فجأة ضارباً بها بطنه وكأنه
يعلن نفسه ، ويالطبع لا تسيل منه أية دماء ، فهي لعبة
مهارة حركية تشبه ألعاب الحواة في مصر . ويصفق
الحاضرون ويصيحون مستحسنين أداءه ، طالبين منه إعادة
اللعبة ، وضرب بطنه بالسكين مرة أخرى ، ويلقون إليه
بالريالات تعبيراً عن استحسانهم لأدائه . ومن أشهر الرجال
الذين يؤديون هذه اللعبة بمهارة في بلدة (عَيس قُواب)
باليمن رجل عجوز يسمى (عبد الله العلواني) (انظر
الصورة رقم ٦) .

ومن أشهر الرقصات الشعبية التي يحبها اليمنيين ،
وتؤدي كثيراً في ليلة السارية رقصة تسمى رقصة الطول .

رقصة الطول :

هي إحدى الرقصات الشعبية المنتشرة في منطقة تهامة
باليمن^(١٦) ويرقصها الرجال والشباب والأطفال ، كما
ترقصها النساء في رقصات خاصة بهن . ويقال إن المرأة
اليمنية تلام إذا حضرت حفلاً ولم تشارك في هذه الرقصة .
ويقال كذلك إن الموطن الأصلي لهذه الرقصة هو منطقة
(وادي مور)^(١٧) ، وتقع في لواء الحديدة ، وتتبع ناحية
الزمره . ويعتمد أهل هذه المنطقة على الزراعة والرعي ، كما
يقال إن أهل هذه الرقصة الحقيقيين هم أهالي قرية
(البَقْدَة) في منطقة وادي مور .

وتؤدي رقصة الطول في كثير من المناسبات الاجتماعية في
اليمن ، خاصة في الزواج والختان والأعياد . ففي الزواج
تؤدي في المنزل الذي يقام فيه الفرح بصورة جماعية ، أما في
الختان فأكثر من يرقصها الرجال ، وقد تشترك في أدائها
النساء والأطفال ، ولكن بصورة قليلة . كما يؤديها الرجال في
الأعياد ، خاصة في صباح يوم العيد وعصره ، وتؤدي هذه
الرقصة كذلك في مناسبة قدوم ضيوف أو زائرين أعزاء .

مكونات الزيد ، لكن جسمها الخشبي أطول من الزير وأدق (رابحة) . فالزيد بالنسبة للزلفة قصير وعريض في جسمه الخشبي . وكذلك تنتهي الزلفة بفجوة في آخرها تسمح بخروج صوت الطبل . (انظر الرسم) .

ويستخدم النقاد (ويسمى المؤلف) عصاتين في النقر على الزلفة ، ولا تربط الزلفة في بطنه — كما هو الحال مع الزير — بل يضعها النقاد بين رجليه وينقر عليها وهو جالس في موضع الحال .

وتؤدي رقصة الطبول بمجموعة كبيرة من الناس في مساحة واسعة من أرض الحفل تسمى (الحلقة) . وتنقسم هذه المجموعة من الناس إلى قسمين متساويين ومتقابلين ، كل قسم يواجه الآخر في شكل نصف دائري أو بيضاوي . وتقيم كل مجموعة بالديوان ثارة إلى اليمين وثارة إلى الشمال ، في اتجاه القسم الآخر ، وبينما هي تتحرك تؤدي حركات إيقاعية مع الطبول بأقدامها وأرجلها . ويتجه القسم الآخر في اتجاه عكسي للقسم المواجه له ، أي إلى نفس الاتجاه الذي تحرك منه القسم أو المجموعة المواجهة له ، بحيث لا يلتقيان في حركتهما ، بل يلتقيان في إيقاع الأرجل والأقدام مع إيقاع الطبول .

ويؤسس شاعر شعبي ، أو منشد ، الحلقة ، تواجهه مجموعة النقاد والطيالين ، وهولهم يصطف الراقصون في مجموعتين كما ذكرنا . ويؤثر الشاعر الشعبي أو المنشد « ويسمى في اليمن المنشد » في بداية الرقصة إنشاد مقطوعة من الشعر الشعبي ، بينما يظل الراقصون والذين وتظل الطبول ساكنة لا تتحرك ، ويقتف جميع منصتين للشاعر ، ليحفظوا في ذاكرتهم المقطوعات الشعرية التي انشدتها . وعندما ينتهي الشاعر من مقطوعته ، يبدأ قرع الطبول ، ويبدأ الراقصون في حركاتهم الإيقاعية المنطلقة — في حلقة الحفل — وهم يرددون المقطوعات الشعرية التي انشدتها الشاعر الشعبي . وتظل الأغاني الشعبية والمقطوعات الشعرية تنشد يصاحبها الطبل والرقص حتى نهاية الحفل قبل الفجر .

ونظراً لأن مناسبة الفختان تعد من المناسبات الاجتماعية التي تهتم بها كثير من المجتمعات العربية والإسلامية ،

وتوليها قدراً كبيراً من الاهتمام ، فقد كان من الطبيعي أن « ينعكس هذا الاهتمام على الأغنية الشعبية ، فتتعدد نصوصها وتكثر بالقياس إلى أغاني السبوح »^(١٨) . وبفضل عن هذا ، يلاحظ الدارس أن مظاهر الاحتفال بالختان في اليمن متعددة ومتنوعة ، بين الرقص الشعبي ، وضرب الطبول ، وغناء الأغاني الشعبية ، بل إن نصوص الأغاني الشعبية نفسها كثيرة ومتعددة .

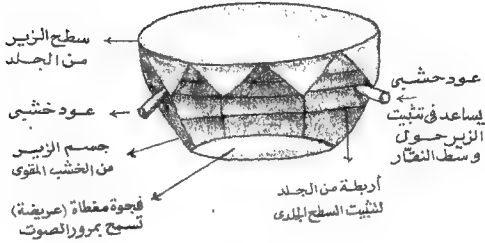
وعادة ما تبدأ الأغنية الشعبية — في هذه المناسبة — بمدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وطلب الثواب من الله سبحانه وتعالى ، والدعاء بتفريج الكرب وتيسير الأمر المطلوب . ومما يشهده الشاعر الشعبي أو المنشد في تلك الليلة « ليلة السارية » مع رقصة الطبول قوله :

صَلُّ يَا رَبِّ عَلَى طَه الحبيب
سيدنا وسيد كل الناس
من أزال الشك عنا باليقين *
وآله هم خيار الناس

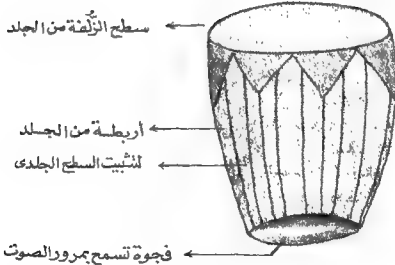
وكذلك ينشد الشاعر الشعبي أو المنشد داعياً الله ومادما الرسول الكريم ، طالباً من الله الثواب للجميع رافعاً وغداً ، وتفريج الكرب ، وتيسير الأمر الذي يسعى إليه صاحب الحفل :

الهي كلنا في يمانك
وطننا بالنبى والأصحاب
والسهمنا المتاب بالشواب
لرب الله رافع الهادي
الهي بالنبى السهادي
ومن قد حنَّ ذاك الوادي
تول الكل وأجعل زادي
أقل الزاد أقل زادي
الهي بالفرج للمكروب
ويسر امرنا المظروب
بمدح المصطفى طاب الصال
وفرزنا بالرفضا والوصال

أشهر الطبول اليمنية المستخدمة مع رقصة الطول



الزَّيْبِر



الزُّفَّة



ومن هذه الأغاني الشعبية التي تتردد في مناسبة الختان في اليمن ، مدح الرسول واستغفار الله رب الكعبة والبيت الحرام ، وينشدها النشاد بطريقة إيقاعية جميلة ، ويرددها الراقصون بعده بيتا بيتا ، ومقطعا مقطعا ، بينما هم يهتزون مع إيقاع الطبول :

صلى الرحمن على المختار خير الأخياري العذنان

خير الأخياري العذنان
يارب البيت استر ما رأيت وأمع ما محيت من عصياني
وأمع ما محيت من عصياني
استر عيبي وأمع ذنوبي وأصلح شأني ياديان
وأصلح شأني ياديان
عيدك عندك يرجو عفوك ماله غيرك يا رحمن
مالي غيرك يا رحمن
وصلاتك الله وسلام الله لنبي الله العذنان
لنبي الله العذنان

وهناك نماذج أخرى من الأغاني الشعبية التي تنشده مع رقصة الطول ، فلا غنى عن الشعر الشعبي والأغاني الشعبية مع هذه الرقصة . وهذه الأغاني — بصفة عامة — متعددة الموضوعات ، بين الحب والفزل وشكوى الحبيب ، والحديث عن لوحة المحبين وكيد العازلين . كما تعكس بعض هذه الأغاني المشكوى المرة من بعض مظاهر الواقع الاجتماعي في اليمن ، خاصة حينما تزوج الفتاة دون أخذ رأيها ، وكأنها تباع لمن يدفع فيها مهرًا غالياً ، دون النظر إلى خصال الزوج وصفاته . وتعكس مثل هذه الأغاني رغبة الفتاة في زوج يحبها وتحبه ، وتبدي الفتاة — في سبيل هذه الرغبة — استعدادها للتضحية بكل غال ونفيس .

وبفضل من هذا ، تعبر هذه الأغاني الشعبية عن التطور الاجتماعي في اليمن ، حيث امتدت حكومة الثورة اليمنية بنشر التعليم في مراحلها المختلفة من الابتدائي حتى الجامعة . ومن هنا نجد الفتاة — في الأغنية الشعبية — تبدي رغبتها في الزواج من شاب متعلم . كما عكست أخيراً هذه الأغاني الشعبية نتائج أحداث حرب الخليج ، حينما

عاد كثير من اليمنيين إلى بلادهم بعد أن فقدوا مصادر أرزاقهم ، ليعيشوا حياة مختلفة تماماً عن حياتهم في المهجر .

ونظراً لأن رقصة الطول الشعبية منتشرة في منطقة تهامة باليمن — كما ذكرنا من قبل — فإن كثيراً من الأغاني الشعبية التي تنشده مع هذه الرقصة تحمل خصائص لهجة أبناء تهامة ، فالسبب تنطق شينا للدلالة على قرب وقوع الفعل (سافعل = شافعل) والقاف تنطق جيما — والـ التعريف تنطق ام ، والفعل المضارع المسند إلى ضمير المفرد المؤنث يأتي في صيغة فعل ماضى متقياً بنون النسوة ، بالإضافة إلى كثير من الألفاظ الخاصة بأهالي تهامة .

وتتميز مثل هذه الأغاني بالبساطة في مفرداتها وعدد أبياتها ، والتلقائية في انشادها وغنائها ، وبسهولة حفظها وبسرعة تجاوب الراقصين معها . كما تعكس هذه الأغاني عاطفة الحب العميقة ، كعاطفة إنسانية نبيلة ، وتجسد روح الإنسان اليمني الشفافة وبصدق مشاعره . كما تتميز مقطوعاتها بالصر والتنوع في النواحي ، وتعمل بعض الألفاظ الخصائص الصوتية لهجة بني زبيد وتهامة باليمن^(١٩) .

ففي هذه المقطوعة من الشعر الشعبي — وهي بلهجة تهامة — ينشد الشاعر متحدثاً على لسان فتاة محبة ، تعبر عن حزنها لأن أخاها قد حرّمها من حبيبها وافرّق بينهما . ونلاحظ أن هذه المقطوعات مختلفة في عدد أبياتها ، فالقطع الأول يتكون من بيتين مقفيين ، ويتحدث هذا القطع عن حزن الفتاة وشكواها مما فعله أخوها ، حيث فرق بينها وبين حبيبها . وفي سبيل استعادة المحبوب تبدي الفتاة رغبتها في عمل أي شيء (حتى لو كان مصيباً) وبمهما كانت صنعاء بعيدة للمسافرين من منطقة تهامة ، فهي قريبة من أجل استعادة محبوبها .:

باشكوى أنا يا أخويا
صنعاء
نَجْفُونِي حبيبي
شامب
تَرْيِيَة
مُصَيِّبَة (٢٠)

أما المقطع التالي من الأغنية فيتكون من بيتين مقفيين ،
وعقب انتهاء المنشد من إنشاد البيت الأول يردد الراقصون
جملة من شطره الأول ، ويحدث الأمر نفسه بعد البيت
الثاني . وفي هذا المقطع تيدى المحبوبة حزنها ، فقد طار
حبيبها وذهب منها كأنه طائر السعد . وهذا تعبير بسيط عن
ضيق الحلم الجميل والحب السعيد الذي كانت الفتاة
تترقبه . وتعزى الفتاة سبب ضيق حلمها وحبيبها إلى
الحراسة القوية المفروضة حولها من قبل عبيد سود أشداء
يحملون البنادق ، ويعينهم ساهرة لحراستها :

طَيرَ السُّعُودِ نَائِزٌ مَا التَّزَمَ فِي (٣٦)
طَيرَ السُّعُودِ

عَبِيدُ سُودِ حَائِظِينَ الْبَنَائِقِ فِي (٣٧)
عبيد سود

وهنا نلاحظ أن هذه الأغنية الشعبية قد بلغت حدا عاطفيا
مؤثرا ، مصورا لحالة تلك العاشقة الولهانة ، وحينئذ يزداد
إيقاع الطبول ، ثم يزداد عدد أبيات المقطع التالي ، فيأتي من
أربعة أبيات ، تصور فيها الفتاة لوعتها بموقف فتاة يتيمة
مات أبوها فتقدم شخص لخطبتها ، وهي لا ترغبه لخصاله
غير الحميدة ، ولكن أمها وافقت على خطبتها له دون أخذ
رأى صاحبة الشأن ، فقبضت منه مبلغا من المال . وتزداد
حرقة الفتاة لوعتها ، فتعلن رفضها بشدة لهذا العريس ،
وتبكي بكاء مرا في كل ساعة ، وتطلب من أمها أن ترجع
للعريس فلوومه . وتتمنى الفتاة — حينئذ — وهي في قاع
الياس — أن تأتي إليها قوة ما لتمنع عنها هذا الزواج الذي
لا ترغبه ، وتعتبر من رغبتها في هذه القوة بجملة « عساكر من
عدن » . ثم تصف الفتاة هذا العريس — الذي لا ترغبه —
ببائع اللبن ، حيث يعتبر بيع اللبن شيئا قبيحا في الريف
اليمني . ولا تتكفى الفتاة بهذه الخصلة غير الحميدة فيمن
ترفضه عريسا لها ، بل تصفه أيضا بالجلوس في الأزقة
والحواري الضيقة خلف الفن والمصابب التي يهدا
للناس ، وهذا تعبير عن ضالة شانه ، واحتقارها له :

وفي المقطع التالي من الأغنية — ويتكون من بيتين أيضا —
تصف المحبوبة حبيبها ، فقد سيطر على عواطفها بحبه ،
وانقادت له بكل مشاعرها كأنما هو يطوى في جيبه ورقة نقدية
« ذات المائة ريال » ، ثم تمدح الفتاة محبوبيها بما يشبه
الذم — في نوع من البساطة التي يتميز بها أهل الريف —
ف تقول إنه أصم وأسى ، فهو لا يسمع ما يقوله العوازل عنها ،
كما لا يقرأ ما يكتبونه ، لأنه يعرف حقيقة العزال الذين
يرغبون في التفرقة بينهما :

مُخَضَّرِي طَوَانِي فِي جَيْبِهِ
طَوَى أَمَّ مَيَّة (٣٨)
وَأَسَاهُ حَبِيبِي
أَصَمَّ وَأُمِّيَّة (٣٩)

أما المقطع التالي من الأغنية فيتكون من ثلاثة أبيات ،
تؤكد فيها المحبوبة أنها وحبيبها يكتفيهما الزاد القليل ، حتى
لو كان هذا الزاد كوبا من العصور . لكن الذي يعوقها عن
الحاق حبيبها هما أبواها ، فلو سلما سمحها الطاهر لهذا
الحبيب لطارت إليه بسرعة وخفة مثل الطيور ، أما لو اعترض
والداها طريق حبها ، فستقل أي قوة لهنهما ولو اضطرت
لربطهما بالحبال في أحد أركان الدكة الخشبية بالبيت .
ويلاحظ أن موسيقى القافية متوافقة في الشطر الأول من
البيت الأول مع الشطر الثاني من البيت الثاني ، أما البيت
الثالث فيحدث فيه نوع من الفرقعة — متمشية مع أصوات
الطبول — وهي لفرقة بعض الألفاظ اللطافية الفرفرية :

وَنَاوِنَا كُوبِ عَصِيْرٍ
يَسْبَدُنِي نَا حَبِيبِي (٣٩)
وَنَاوِنَا لَوْ أَشْلِمَ أَمِي

وَأَمِي لَا تُفَرِّ وَالطَّيْرَ (٣٤)
وَنَاوِنَا أَمَّ جَزْجَزَةً شَائِرِطَ
أَمِي وَأَمِي فِي أَمَّ كَرْكَمَةَ (٣٥)

ونأونا يا أماء إقهبى
 ذلك حبيبى
 يا أماء إقهبى
 شايبع أذهبى
 وارزده للدكاشره وأعظم (٣٥)
 شايبع أذهبى

يا أماء يندوا
 عساكز من (٣٨)
 غلبتنى لم يثغى
 ساعى وقن (٣٩)
 زجفوا له قلوبى
 راعى لم لى (٣٠)
 جالس فى أم مزاير
 يحد لم فى (٣١)

وينوع الشاعر المنشد فى أغنياته الشعبية ، فينشد أغنية أخرى قصيرة المقطوعات ، غير قصة هذه الفتاة التى عبر فيها عن تضحيتها فى سبيل محبوبها . وقد سبق أن وضعنا أن هذه الأغاني التى تصاحب رقصة الطول كثيرة ومتنوعة ومتعددة ، فهى تستغرق الليل بطوله ، من بعد العشاء حتى وقت الفجر . ولهذا التنوع أسباب يعرفها المنشد ، فمعروف أن « طول النص أو الأغنية الشعبية قد يسبب الملل أو الضجر للجمهور ، ومن هنا يلجأ المنشد إلى اختصاره فى مقطوعات قصيرة يسهل حفظها وترديدها ، كما يلجأ إلى تنويعه فى عدة موضوعات وحكايات يحس أن الجمهور يفعل بها ويتجاوب معها ، وهو فى هذا وذاك إنما يستعرض موهبته ومهارته وقدراته لجذب جمهوره إليه » (٣٦) .

ويبدأ الشاعر الشعبي الأغنية الجديدة بمقطع مكون من ثلاثة أبيات ، حيث ينشد قصة تقول إن شخصا يدعى (إبراهيم خليل) قد تقدم لخطبة فتاة من أمها ، وقدم للفتاة اللق القريشى ، ولكن الفتاة لا توافق عليه ، وليس فيه صفة جميلة أو خصلة حميدة تنشد لها ، فهو غير متعلم ، وقبيح ، ويعمل راعيا للغنم . أما ما تطلبه الفتاة من أمها ، فهو شخص متعلم « وصاحب قلم » فلا تريد سواه :

وإبراهيم خليل يا أماء
 ندلى بشقريشى (٣٧)
 ونأونا ما شائنة
 جيفه يزعى لم قنم (٣٨)
 يا أماء فبى لى واجد
 بثعلم صاوب جلم

ونأونا مضرى خلش
 خلق غلبى أم بجبلى (٣٢)
 ومضرى خلش
 سيارة خمسة وثمانين
 أخذنى بين لم بلس (٣٣)
 وأخذنى بين أم بلس

ويأتى المقطع التالى من الأغنية على نظام المقطع السابق ، مكونا من بيتين ، يرد عقب كل بيت جملة يرددها الراقصون بعد المنشد . ويتحدث هذا المقطع — على لسان الفتاة — عن تضحيتها لحبيبها بعد أن مرض — وهذا تطور جديد قد حدث فى سياق الأغنية — فقد مرض الحبيب وأصبح راقدًا لا يستطيع الحركة . وهنا تطلب الفتاة من أمها أن تصرخ معها بأعلى صوتها حزنا على الحبيب ، وتبدي الفتاة رغبتها فى التضحية ببعب ما تملكه من ذهب وأكثر منه ، لتدفع أجور الأطباء لعلاجها :

قائلة له : لولا كلام الناس وسعى الوشاة ، لجعلتك بيت
عندى داري . ورغم خشيتها من الوشاة ، تعبر عن حبها
للمحبيب فتقول له : إن أمها قد خيطت لها ثوباً جميلاً
منقوشاً من الحرير الهندي ، لتشعر المحبوب بأنها ستبدو
فيه جميلة ، وحينئذ سيزداد حبه لها :

وناونوا لاسلّم كلام الناس لأرثذك عندى
وناونوا وأمى قصّلت لي ثوب هندي

وبعد هذه الليلة (السارية) الحافلة بالرقص الشعبي
والأغاني الشعبية والألعاب ، تنتهي أفراح اليوم الأول
للختان قبل أذان الفجر . وينصرف الجميع ، أما ضاربو
الطبول فيبيتون في بيت أهل المختون .

يوم القطع :

وهو اليوم الثاني والآخر من أيام الاحتفال بختان الولد ،
فيبعد شروق الشمس ، يتوافد الناس رجالاً وشباباً ونساء
وأطفالاً إلى بيت المختون ، ويقدم الاطّافار لفرقة الطبالين ،
كما يتناول الولد فطوره . بعد ذلك يدخل الختان الشعبي
حجرة الولد ومعه مساعدان يعملان معه في هذه المهمة ،
ويقلقون باب الحجرة عليهم ، ولا يبقى معهم إلا الولد . ثم
يقومون له بعملية تسمى (الرّذ)^(١٧) ، حيث يأمر الختان
الولد بأن يمسك بالجنبية (الخنجر) ويرفعها عالياً فوق
مستوى رأسه ، وأن ينظر إليها فقط بحيث لا يحيد بصره
عنها . وبعد أن ينتهي الختان من ربط قلعة الصبي بخيط
محدد مكان القطع ، يخرج الولد من البيت مرتدياً بدلة
الختان ، يزين الفل القرشي رأسه ، وتزفه الطبول وأهله
وجمع غفير من الناس ، وترتفع زغاريد النساء وصيحات
الرجال وهتافاتهن ، وتطلق هنا وهناك أصوات (الطماش)
الأعيرة النارية من البنادق والمسدسات إبتهاجاً بهذه
المناسبة .

ويظل هذا الموكب سائراً في طريقه إلى المكان المحدد الذي
ستجرى فيه عملية الختان ، ويحرص المحيطون بالولد — من
أهله وأقاربه وجيرانه — في أثناء هذه الزفة على بث الشجاعة

وهكذا نرى أن هذه الأغنية تمثل طوراً من أطوار التطور
الاجتماعي في اليمن ، حيث تفضل الفتاة — حالياً —
شخصاً متعلماً يصونها . والأكثر من هذا أن الأغنية
الشعبية اليمنية قد سجلت واقعا اجتماعياً اليماء عاشه
اليمنيون الذين كانوا يعملون في السعودية ودول الخليج
العربي ، ثم تسببت رغبة صدام حسين — باحتلاله
الكويت — في عودتهم وفقد مدخراتهم فخرجوا من الرزق
الوفير ، والسكن الجميل المريح ، وحينما عادوا إلى بلادهم
وجدوها مثقلة ثثن بظروفها القاسية ، وحينئذ انقلبت
أحوالهم ، فسكنوا العيش والسقايف ، وأصبحوا — في
بلادهم — يسمون بالمغتربين . وهكذا نجد أن « حياة أي
شعب من الشعوب هي التي تشكل ثقافته ، ومن ثم لا بد أن
تنعكس على إبداعه الفني »^(١٨) .

وأفقترب من أم هُزرت
حُجنتك عند صدام^(١٩)
وامترب من أم هُزرت
أم هُزرت
كُبروا
وَدَلُوا
للسقايف^(٢٠)
كبروا أم غرف

ويحاول المنشد أن يخرج جمهور مستمعيه من حالة
الحزن التي ألت بهم ، حينما تحدث عن يؤس المغتربين ،
فيعود — في القطع التالي — ليمدح الزواج من ابنة العم .
وهذه الظاهرة الاجتماعية شائعة في الريف اليمني ، ويقول
المنشد : إن الرجل إذا تزوج ابنة عمه وأحسن القيام عليها ،
لهي تصل هم ، وتربي أولاده ، وتشاركه أعباءه . وتخفف
عنه مصائب الحياة . فالأغنية الشعبية بهذا الشكل تعكس
الواقع الاجتماعي اليمني وما يحدث فيه من تطور :

وناونوا ويث غمك
هية خَطِبْتِك
إذا تَوَدُّنْ جيلى
وبزاية في مُصِينْتِك^(٢١)

وتنتهي الأغنية الشعبية بمقطع يتكون من بيتين طويلين ،
ينتهيان بغاية موحدة ، وتوجه فيهما الفتاة حديثها للمحبيب

في قلبه ، ونزع أى مظهر من مظاهر الخوف منه ، فيردون — بصورة جماعية — متافاً يقول : « والذي قلبه نليل لا شرق له يوم ثانى » أى أن الإنسان الجبان لا يستحق أن يعيش ولا أن تشرق الشمس على حياته . وتستمر الزغاريد والصيحات والهتافات والضرب بالطبول وأصوات الماشى حتى يصل الموكب إلى المكان المحدد للختان . وغالباً ما يكون هذا المكان ربوة مرتفعة قليلاً . وهنا يتقدم الختّان الشعبي — ومعه مساعده — ويأخذ الولد من يده ، ويذهب به أمام الناس إلى الربوة حيث يقفان فوقها ، وفي هذه الحالة تسكت الطبول ، ويقف الناس جميعاً صامتين ساكنتين في انتظار إجراء الختّان .

ويستخدم الختّان الشعبي في عملية الختّان شفرة تسمى (الجامة) ، وبينما يظل الولد واقفاً رافعا الجنبية أعلى رأسه نظراً إليها ، يقوم الختّان — بسرعة — بقطع اللقطة من نهاية حد الخيط الذى ربطه في عملية الزر ، ويرمى باللقطة بعيداً ، ثم يتقدم مساعدا الختّان المحيطان بالولد برفعه عالياً حتى تشاهده جموع الناس الواقفين أسفل الربوة ، وعندئذ تنطلق زغاريد النساء ، وتذق الطبول دقات سرية ، ثم يعود الموكب بالولد إلى بيته يحمل أبوه لعلاج جرحه ومداواته . وتستمر مظاهر الفرح مع الموكب حتى الوصول إلى البيت .

ويعد الوصول إلى البيت ، يبدأ نقط الختّان من الرجال والشباب ، ويقف أحد أقاربه بجواره يسجل في ورقة النقود ألتى أهديت له وأسماء أصحابها ، فهذا النقط يعد دينا عند اليمنى ، والحياة الاجتماعية في اليمن فيها تكافل وتراحم ومشاركة في مثل هذه المناسبات ، ولهذا يقوم والد الختّان برء هذا النقط لمن أهداه لابنه في مناسبات أخرى مقبلة .

ثم تقام الولائم للجمع ، حيث يقدم الطعام من لحوم الكباش التى ذبحت ابتهاجاً بهذه المناسبة ، وتعاود فرقة الطباليين الضرب على الطبول ، فيتوافد الناس لمشاهدة الألعاب الشعبية والرقصات التى يشترك فيها أهل القرية أو البلدة . ومن هذه الألعاب ما وصفناه في اليوم الأول لحفل الختّان ، مثل لعبة السيف ولعبة الجديى والرقصة التهامية .

أما الرقصة التهامية فيشارك فيها كثير من الرجال والشباب ، وفيها يمسك الرجل الراقص باثنين من الجنابى

(الخناجر) في قبضتيه ، في كل قبضة جنبية واحدة ويتحرك مع إيقاع الطبل بحركات سريعة بأرجله في خفة ومهارة إلى الأمام وإلى الخلف وترتفع صيحات الحاضرين استصساناً لحركات الراقص ومهارته . ويتوقف ضرب الطبول وأداء الألعاب الشعبية من وقت صلاة الظهر إلى وقت صلاة العصر .

أما بعد صلاة العصر فتبدأ فترة الرقص الشعبي الخاصة بالنساء ، وتسمى هذه الفترة (تنشيره) . ومن هذه الرقصات رقصة (الرُّجَّة) ، حيث تقف النساء في حلقة دائرية ، يلف وسطها الطبالين ، وعندما يبدأ دق الطبول تبدأ الرقصة ، فتقدم كل واحدة من النساء رجلاً وتؤخر الأخرى في حركة إيقاعية منتظمة مع الطبول ، ومنتظمة أيضاً مع حركات أرجل بقية النساء ، وبين الآونة والأخرى ترتفع زغاريد النساء وتستمر هذه الرقصة الشعبية حتى غروب الشمس ، وبها تنتهى أفراح الختّان .

ولعل ما وصفناه من أعراسات الشعبية في مناسبة الختّان في ريف اليمن من طبل ورقص وغناء وألعاب ومظاهر أخرى ، قد أتاح للقارئ إطلالة على هذا العالم الرائع ، العالم الروحى للإنسان اليمنى .

الهوامش

بالإضافة إلى الدراسة الميدانية على الواقع الشعبى بقرية (عيس ثواب) لواء حجة باليمن ، فيما يلي أهم الهوامش للمراجع النظرية :

- ١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / ج ١ / ط ٢ / دار المعارف بمصر مادة خنن / ٢١٨ .
- ٢ — الزخفرى / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمد / دار المعرفة لبنان ١٩٨٢ / مادة خنن / ١٠٣ .
- ٣ — ابن عساکر / تبیین الامتتان بالامر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى قصص السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / ١٩٨٩ مقدمة المحقق / ١٠ .
- ٤ — ابن عساکر / المصدر السابق / ٢٩ .
- ٥ — نفسه / ٤٣ .
- ٦ — انظر / د. سيد فرج / الأسرة في ضوء الكتاب والسنة / دار اللولاء للطباعة والنشر بالقنيطرة / ط ٢ / ١٩٩٢ / ١٦٦ .
- ٧ — انظر / المرجع السابق / ١٦٤ — ١٦٦ .
- ٨ — ابن عساکر / تبیین الامتتان بالامر بالاختتان / ٤٢ .
- ٩ — المصدر السابق / هامش (١) / ٤٣ .
- ١٠ — راجع / د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة /

سلسلة كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ / ١٥٧ .

١١ — انظر / د. احمد فخري / اليمين ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق د. عبد العظيم نوري الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع / ط ٢ / ١٩٨٨ / ٧٧ / وراجع / د. محمد محمد سطحية / اليمين شمال وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة / ١٩٧٢ / ١٣٠ .

١٢ — إن ارتشاف الماء ضروري مع عملية مضغ الفلت وتخزينه في الفم ، لأنه يمر على الأوراق المخزونة في الفم ، فيلتصق عصاريتها المرة القلوية معه إلى المعدة ، راجع / د. محمد محمد سطحية / اليمين شماله وجنوبه / ١٣٢ . ويحاء الصنابير في اليمين لا تصلح للشرب إلا بعد غليها وتبريدها ، وذلك يميل معظم اليمينيين إلى شرب المياه الطبيعية المصفاة والمعبأة ، وأشدها مياه مناطق (حدة) و (شملان) . ومع عملية التخزين يخربون نوعا من المياه الغازية (كندا دراى) يساعد على تليين الفلت المخزون في الفم وتطهير حلق المخزن .

١٣ — النبق : ثمرة السدر ، وشجرة من الفصيلة السدرية . قليلة الارتفاع ، أغصانها مغطى ببشائر اللون تحمل أوراقا متراكمة لمسا ، وأزهارها صفوية متجمعة أبولية ولونها حمراء حمرة تتركب (الحسل : النبق الأخضر) وهي تنمو في مصر وفي غيرها من بلاد افريقية الشمالية / جميع اللغة العربية / المعجم الوسيط / ج ٢ / مادة نبق / ٨٩٨ . كما تنمو هذه الشجرة في اليمن ويستخدم اليمينيين شاربها المطحونة في شغل شعر رأس الولد قبل يوم غلاته تيمنا بأسم هذه الشجرة ، فالواحدة منها تسمى سدر ، وسدره المنتهى شجرة في الجنة / راجع كلمة سدر / المعجم الوسيط / ج ١ / ٤٢٣ . وكذلك يستخدمها اليمينيين في عملية الحسل هذه جلها للغاثة من شاربها المطحونة فهي تحدث رغبة تساعد مع الماء والصابون في تنظيف شعر رأس الولد فضلا عن رائحتها الطيبة .

١٤ — اللؤلؤ : اسم يطلق اليوم على الياسمين الزنبقي . من جنس الياسمين من الفصيلة الزيتونية . المعجم الوسيط / ج ٢ / ٧٠٢ . واللؤلؤ القرشي في اليمن من أجود أنواع الياسمين ورائحته عطرية جميلة نفادة ، ويستخدمه اليمينيين في معظم اقراهم وبناسباتهم الاجتماعية . ١٥ — السارية : مأخوذة من « مرى اللؤلؤ : أي قطعة بالسحر » لأن مظاهر الاحتفال بالختان تستمر بعد صلاة العشاء إلى ما قبل صلاة الفجر . والسارية من المصباح التي تجيء ليلا ، والمطرقة بالليل . المعجم الوسيط / ج ٢ / سرى / ٤٢٨ .

١٦ — من أهم بلاد تهامة باليمن : حيس وحبس وثواب وزبيد وبيت الفقيه والحديدة ويابل والزيدية ومور . وكثير من القرى التي تتبع كل بلدة ومدينة منها . راجع / د. محمد محمد سطحية / اليمين شماله وجنوبه / ١٦٩ . وراجع / د. احمد فخري / اليمين ماضيها وحاضرها / ٤٤ .

١٧ — من أهم الديارات التي تمتد إلى منطقة تهامة باليمن : وادي زبيد / وادي ربح / وادي سيهام / وادي سمرود / وادي مور ، راجع : للمراجع السابقة ونفس المصطلحات .

١٨ — انظر : د. احمد موسى / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد ٢٥٤ / ١٩٧٠ / ٤٥ .

١٩ — ومن هذه الخصائص الصوتية : الطمطمانية أو الطمطة ، وهي إبدال (ال) بـ (لم) فيقال في ابن العم = ابن أم عم ، والمسافر = أم مسافر ، وفيه من هذا الإبدال موجود لهجة المصريين الآن مثل كلمة (إبلارح) أي البلارحة . راجع : د. خليل تامر / دراسات في اللغة العربية / دار المعارف بمصر / ١٩٧٤ / ٣٧ . وانظر :

د. خليل إبراهيم العتيق / دراسات في اللهجات العربية لهجة بني زبيد / بحث منشور بمجلة التراث الشعبي العراقية / العدد الفصل الأول شتاء ١٩٩٠ / ٣٢ — ٣٤ / وراجع : عبد الله محمد الحبشي / لغات اليمن في لسان العرب / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ / ٦٨ — ٨٢ . والواقع أن كثيرا من اللهجات اليمية المعاصرة بعد امتداد اللهجات العربية القديمة . راجع : د. رمضان عبد التواب / من امتداد اللهجات العربية القديمة في بعض اللهجات المعاصرة / بحث منشور في مجلة كلية الآداب بسوهاج / عدد خاص باسم (دراسات في اللهجات العربية) / ١٩٨١ / ١٧ — ١٨ . وهذا الإبدال موجود أيضا في فرع من فروع بني حشيش لواء صنعاء باليمن وبقيّة القبيلة لا تشاركها ذلك الإبدال . انظر : محمد عبد الخالق الزبيدي / دراسات في اللهجة صنعانية / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ / ٧٧ .

٢٠ — نطووني باللهجة اليمنية هي : نطووني : أي أخذوا مني حبيبي وسيلوني إياه . شاعب : باللهجة تهامة = ساقط .

٢١ — مضضري : صفة للمحبوب ، فهو صاحب أحلامها الخضراء ، وتشبه ما تقوله في الأغاني الشعبية في مصر : يا حليوي . أم مية : الألف ميم الأولى باللهجة تهامة هي (آلف) التعريف ، أي المية ، وتقتصد الوجة اللندنية ذات الحلة نوال ميني .

٢٢ — وا اماه : يا اماه . أمية : أمي لا يعرف القراءة ولا الكتابة . ٢٣ — يمدنى : يكلفنا ويسد جوعنا .

٢٤ — انفر : لطيف وأخلاقه بسرعة وخفة مثل الطيور . ٢٥ — أم جرجمة : القرعة باللهجة تهامة ، ومعناها : إنني لا أخشى أحدا . أم كرككة : الكرككة باللهجة تهامة : قائمة خشبية طويلة توضع في أركان الدكة الخشبية لتقويمها .

٢٦ — نافر : أي طار وبعد .

٢٧ — حلايين النفاق : رابطتين النفاق أمام بطونهم .

٢٨ — يهدوا لي : يأتون لي .

٢٩ — غلبتني : هزيتني . أم يتيمة : اليتيمة . أي أنا اليتيمة تعذبت ويكبت ولي كل ساعة ليكي من عذاب . يكن : أي أبكي . الفعل هنا مضارع باللهجة تهامة ويتكبت بنون النسوة .

٣٠ — راعي أم لين : باللهجة تهامة : راعي اللين .

٣١ — أم مزالير : المزالير : أي الألة والحواري الضيقة . أم فتن : الفتن والمكائد .

٣٢ — مصري : الطرحة أو المنديل الذي يوضع فوق رأس المرأة في اليمن . وهذه الكلمة هنا بلهجة تهامة وهي مستندة إلى ضمير التلكمة بالياء ، والمفرد مصرعة والجمع مصرات . والمصرية هي الصمرة بلهجة تمز وجعها صامريات : وهي مناديل مخصصة للראس وأقل في تسجيها من الشيل (منديل من الفشاش الاسود الصبوغ مفردا شيلة) راجع : د. احمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / ٨٧ — ٨٨ . تكول الفتاة إن سقوط الطرحة من فوق رأسها كان من شدة المفاجأة حينما رأت حبيبها ، وإن كان سقوط الطرحة يعد عيبا في بلادها ، إلا أنها نسيت ذلك حينما احتواها الحبيب بين ذراعية حيث شعرت بينهما بالأمان والطمأنينة . خلّس : سلط . خلق عليّ : حفستني ولوى ذراعيه حولي . أم بجيل : بلهجة تهامة اسم عاشقها أو صفتها ، وهي مأخوذة من (بجل) أي ضخم جسمه وحسن حاله وأخشب وفرح فهو باجل . ربما تشير الفتاة إلى قوة حبيبها ويسر حاله أو إلى بلدته (باجل) وهي من بلاد لواء الحديدة بمنطقة تهامة باليمن ، والبيت الثاني دليل على سعة رزقه وحسن حاله لامتلاكه سيارة آخر طراز أو (موبيل) . ولكلمة (بجل) أيضا معنى التفتيح والتبجيل ، بجله في أعينهم : علمه . وفلان مبجل في قومه ، وبجت يامر بجيل ويخبر بجيل . وقال زهير :

فم الخير البجيل حسن بفساه

وهم جسر الفخسا حسن اصطلاحا وهذا يؤكد ما قلنا إليه في شرح صفات الحبيب على لسان الفتاة . راجع : الزمخشري / أساس البلاغة / مادة بجل / ١٥ : ٣٣ — تقصد بسيارة خصمة وثماني أنها سيارة حديثة من آخر طراز ، فالقصبة التي تفتي هنا قديمة زمنيًا . أم ياس : بلهجة تهامة اللبس : وهو الثوب البرشومي ه نصف من الثوب / راجع / المعجم الوسيط ج ١ / ٦٩ .

٣٤ — ونأونا : ترددت هذه الكلمة كثيرا في الأغنية ، وهي تأتي مع النداء ، أو كصفة تنبيه وتشبه في أغانيها الشعبية في مصر جملة (ياديني يا امه) . اقهي : بلهجة تهامة : صمى بأعلى صوتك . أما نصيح الكلمة فاصلة : فحب فحب : كان لونه القهوة ، والقهية غيرة تلو أي لون كان ، وربما يكون معناها الآخر طلبا للحنن ، أي غيّر لون بيجك بالقهوة لمرض محبوبي . موم : مريض ولا يستطيع الحركة . ٣٥ — شابيع الذهبى : شابيع ذهبى . وازيّ : أعظم : ساعلى المزيد من الذهب وأكثر منه لتوفير نفقات علاج حبيبي لدى الأطباء . ٣٦ — انظر : د. احمد مرسى / المبدعون والمؤدّن ، التدريب والآداء / بحث منشور بمجلة التراث الشعبي الغرائبي / العدد الفصل الأول / شتاء ١٩٨٧ / ١٦١ — ١٦٢ .

٣٧ — بمقرشّي : بكسر الياء وسكون الميم : بالقل القرشي ، وهو من أجود أنواع اللؤلؤ وينتشر في تهامة باليمن وصير بالمعوية .

٣٨ — ما شايه : بلهجة تهامة : لا أريد منه شيئا . جيفة : قبيح .

يرعى أم ختم : يرضى الغنم :

٣٩ — د. احمد مرسى / المبدعون والمؤدّن ، التدريب والآداء / مرجع سبق ذكره / ١٥٧ — ١٥٨ .

٤٠ — أم صرف : بلهجة تهامة : الصرف : أي صرف الدهر ونوائبه ومصائبه ، وفي اللهجة ضمت الصاد مع الراء واستغنى عن الواو . والمضى : يا يوكس أيها المغرب مما حدث لك من تقلب ظريف الزمن عليك .

٤١ — كبرا : تركوا . أم غرف : بلهجة تهامة : الغرف ، وتعنى السكن الجليل والريح ، والأصل الفصيح من الفعل : كب على وجهه ولوجه كبا : قلبه وإلقاه . وهنا يكون معناه إنقلاب حال هؤلاء المغتربين من الراحة والريق الوفير إلى الشقاء وسكنى السكالف .

السكالف : مفردا سقيفة : العريش يستل كبه : المعجم الوسيط / ج ١ / ٤٢٦ . وهي ظلة لها أربع قوائم خشبية أو من جريد النخل ، وسطحها مسقوف فقط ، وقد اتخذها كثير من المغتربين اليمنيين سكنا لهم بعد عودتهم إلى بلادهم إبان أزمة الخليج ١٩٩٠ / ١٩٩١ . لاحظ أن القلف في « السكالف » تتلّف جيما في اللهجة التهامية .

٤٢ — تهرن : أي أصبحت بلهجة تهامة . وأصلها الفصيح : ودن العروس والفرس : أحسن القيام عليهما . المعجم الوسيط / ج ٢ / ١٠٢٢ . حيل : حامل . بازيه : فعلها في لهجة تهامة : بزى يبرى : أي ربي يبرى فمعناها هنا : مربية .

٤٣ — في عمليّة التزيين الختان يجذب قلفة الولد (جليده التي ستقطع) خارج حشفته ويبرطها بفيط ليحصد المساحة التي ستقطع منها : القلفة : هي الجلدة التي يقطعها الختان من ذكر الصبي والجمع : قلف . والحشفة هي ما يكشف عنه الختان في عضو الذكر والجمع حشاف . راجع / المعجم الوسيط / ج ١ / مادة صف / ١٧٦ وسيد ٢ مادة قلف صفحة ٧٥٥ / ٧٥٦ . رند : الحجاز قول العرب : لقف : له حد واحد ، وعيش ألف رند ، وعام ألف سنة قلاء : مخصصة . راجع : الزمخشري / أساس البلاغة / مادة قلف / ٣٧٦ .

أهم المراجع

- ١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / ج ١ / طبع دار المعارف بمصر / ج ١ سنة ١٩٧٢ / ج ٢ سنة ١٩٧٢ .
- ٢ — الزمخشري / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود / دار المعرفة لبنان / ١٩٨٢ .
- ٣ — راين عساكر / تبين الامتتان بالامر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / سنة ١٩٨٩ .
- ٤ — سيد فرج / الأسرة في ضوء الكتاب والسنة / دار الفواء للطباعة والنشر بالمقصورة / ط ٢ / ١٩٩٢ .

- ٥ — د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة / سلسلة كتب اخترا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ .
- ٦ — د. احمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق

- ١٠ — مجلة التراث الشعبي / العراق / العدد الفصلي الأول /
شتاء ١٩٩٠ .
١١ — مجلة التراث الشعبي / العراق / العدد الفصلي الأول /
شتاء ١٩٨٧ .
١٢ — دراسات في اللهجات العربية / عدد خاص لمجلة كلية الآداب
بسوهاج / ١٩٨١ .
١٣ — مجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ .
١٤ — مجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ .

- د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع ط ٢ /
١٩٨٨ .
٧ — محمد محمد سطحيه / اليمن شمال وجنوبه / معهد
الدراسات الإسلامية بالقاهرة / ١٩٧٢ .
٨ — أحمد مرسى / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد
٢٥٤ / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / ١٩٧٠ .
٩ — خليل نامى / دراسات في اللغة العربية / دار المعارف
بمصر / ١٩٧٤ .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى

د . فاروق أحمد مصطفى

دور الأنثروبولوجيا منذ القرن التاسع عشر

من المعروف أن أول من درس موضوع حركة الأجسام العالم داروين حيث لاحظ حركة جسم الإنسان وتعبيراته المختلفة وعقد مقارنة بين حركة جسم الإنسان وحركة جسم الحيوان .

كما قام سليلر « Sapir » بدراسة عميقة توصل منها إلى أن حركة الأجسام الإنسانية تعد عملية إتمصال يمكن تقنينها ويمكن دراستها . وقام افرون « Efron » — من تلاميذ يولس — بمحاولة البحث عن الروابط الثقافية للمعدة في الإشارات بين الشعوب المختلفة .

ومن الدراسات الحديثة نجد دراسة سبنسر « Paul Spencer » وعنوانها المجتمع والتعبير الحركى Society and Dance . وهذه الدراسة نشرت في جامعة كامبردج في عدد من الطبقات كانت الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ثم الطبعة الثانية عام ١٩٨٨ ، والطبعة الثالثة ١٩٩٠ ، والطبعة الرابعة ١٩٩٢ م .

ويحاول المؤلف أن يلقى الضوء على أهمية التعبير الحركى (أو الرقص) فيما يلي : —

دراسة التعبير بالحركة من الدراسات التى تهتم بها الأنثروبولوجيا . ففى تهتم بحركة الجسم الإنسانى وما يصدر عن جسم النظام من حركات مثل هز الرأس وتحريك اليدين وفتح وتغلق العينين . وغير ذلك من الحركات التى يطلق عليها أميلنا لغة الجسم « Body Language » وأحياناً « Kinesics » ، ولغة حركة الجسم تشابه مع لغة الحديث لها بطلونها وإنسانيتها في التساقط الإتمصال المختلفة . فمن تعتمد على تحليل الاتيسامة وتغيرات الوجه الإنسانى والإيماء بالرأس وبحركات الجسم عند استجابته للعواطف المختلفة .

وقد نجد عند تحليلنا للحركة أنها تستخدم الإشارات على نطاق واسع كوسيلة مكملة للتعبير . وتشمل هذه الإشارات حركات بالرأس والعيون والقدم واليدين والأصابع والرقاعين وأجزاء الأخرى من الجسم . وتعتبر عن مظهر مختلف مثل القهول والرفش والتأكيد والتقى والاستكثار والقبب والاسى والاستسيام والابتهاال وما شابه ذلك . وقد تكون الإشارات متغيرة بحيث يستغنى منها عن كثير من الكلمات .

لأن الدراسة المقارعة التى تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتباين من شعب إلى آخر وفقاً لاستجابته للعواطف السلبية وتعب العواطف الثقافية دوراً هاماً في هذا التباين .

العين : وسيلة هامة في إظهار شعور الشخص وتفكيره ، ولها معان كثيرة . فالتحديق بالعين يعبر عن الرفض أو حان الوقت ، والتحديق الشديد أو الصلطة أو البطلة قد يكون له معنى آخر (هذا المعنى قد يكون جنسياً) ، والغمز بالعين قد يعنى التآمر أو الشك أو المكر ، وفتح العين على اتساعها يؤدي إلى الدهشة أو الفضول .

والعين المفتوحة تكشف عن النظرات وعن العواطف فهي تمثل الغيظ أو الخوف أو الإعجاب ، والعين المغلقة تمثل التواضع أو البغضاء ، والعين التي تنظر إلى السماء ترمز إلى الدعاء ، والعين التي تنظر إلى الأرض تعبر عن التأثر والخشوع ، والعين المستقرة تفصح عن الشدة والثبات والرجاء .

وزم الشفتين قد يعطى معنى الاستياء . والبسملة تعبر عن الحنان أو الشك أو الاستهزاء . وتقطيب الجبين قد يعنى الاستغراق في التفكير أو الغضب أو التهديد .

اليد : (يقول العالم الفرنسى ماريونو) إن حركات اليد تحمل المعانى التالية : —

فالمعصم المنبسط مع راحة اليد إلى أعلى يعنى القول في صدق وإخلاص ، ولكن إذا كانت راحة اليد إلى الخارج يعنى الرفض ، ومطابقة راحتي اليدين تعنى التوقير والاحترام . ورفع أصبع السبابة يعنى التحذير والتعبر عن الخطر ، ووضع اليد على الرأس تعنى التفكير العميق ، ووضع اليد على الشفتين دعوة إلى الصمت ، ووضع راحتي اليد أعلى الفخذين يعنى التحدى .

أما عقد الذراعين فوق الصدر فيعنى الزهو .
هذه بعض الحركات التعبيرية التي نجد أنها قد تتشابه في كثير من المجتمعات الإنسانية المختلفة .

التعبير بالحركة والتراث وظلاله

لم يعد التراث هو مجرد التعبير عن التاريخ الماضي أو التراث اللغوي « Verbal art » الشفاهي فحسب ، وإنما أصبح تعبيراً حضارياً دينامياً يعبر عن الحاضر كما يمازج بينه وبين الماضي ، وتتعكس فيه أفراس الشعب وتعبيراته الفنية .

ويعد التعبير بالحركة أو الرقص الشعبي عنصراً هاماً من عناصر التراث الشعبي ، فهذه يعبر بصديق عن مشاعر الشعب

أولاً : التعبير الحركي « الرقص » صمام للأمان

Dance as a Safety Valve

ثانياً : التعبير الحركي « الرقص » أصل من أصول الضبط الاجتماعي

Dance as an organ of social control

ثالثاً : الدور التعليمي للتعبير الحركي « للرقص » وانتقال العواطف

The educational role of dance and transmetion of sentiments .

رابعاً : التفاعل بين الرقص من خلال التعبير بالحركة والحصول على العواطف

Interaction Within the dance and the maintence of sentiments .

خامساً : الرقص كعملية تراكمية .

Dance as a cumulative process .

سادساً : عامل المنافسة في التعبير الحركي

The element of Competition in dance .

سابعاً : الرقص بوصفه شعائر درامية .

Dance as ritual drama .

ثامناً : العمق المجهول لأبنية التعبير الحركي « الرقص » .

The uncharted deep structures of dance .

اسمحوا لي أن أتحدث في عجلة عن مدرسة الإسكندرية في الأنثروبولوجيا التي أسسها العالم الجليل أ.د. أحمد مصطفى إبريذ ١٩٧٤ ، ووجه بعض المتخصصين فيها إلى دراسة التراث ، وكان لي شرف القيام ببعض الدراسات الخاصة عن التعبير بالحركة في بعض الجماعات الدينية تحت إشراف سيادته ، كما كان له الفضل في توجيهي للاهتمام بالتراث وبدراسته من وجهة نظر المتخصص في الأنثروبولوجيا الثقافية . وقد قمت ببعض الدراسات الخاصة بالتراث في بعض المجتمعات المحلية في الفيوم وإلى شمال سيناء (العريش) وإلى الصحراء الغربية ، والآن تكمل هذه الرسالة الطالبة مرفت برعى ، طالبة الماجستير في موضوع هام « وهو التعبيرات الحركية وأهميتها في التراث الشعبي » دراسة في مجتمع مطروح .

والآن ألقى الضوء على بعض حركات الجسم

تلعب العين وحركة الوجه واليد دوراً هاماً في التعبير بالحركة . وقد قام علماء الأنثروبولوجيا بمحاولات لتفسير دورها الخاص فيما يلي : —

ويحافظ على مظاهر البيئة الاجتماعية والتقاليد الموروثة ؛ لذلك كان لكل شعب طابعه الشعبي الخاص به . فالتعبير بالحركة (الرقص الشعبي) أحد العناصر الهامة والمؤثرة في حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع .

ويرتبط الرقص الشعبي ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى الشعبية وبالنظام الشعبي .

والتعبير بالحركة يلعب دوراً هاماً في مجال الترفيه والترويح عن أبناء المجتمع ، إما في المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التي تعرض في أماكن مغلقة .

ووظيفة أخرى للرقص الشعبي هو أنه يذيب الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة . فالجميع يشارك في الرقص والغناء .

وأيضاً من وظائف التعبير الحركي أنه وسيلة من وسائل الاتصال ، وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التي تسود المجتمع . فشكل الدائرة في الرقص الشعبي يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار .

التأثيرات المختلفة على التعبير بالحركة

يتأثر التعبير بالحركة بالثقافة السائدة في المجتمع . كما يتأثر أيضاً بالبيئة الأيكولوجية والموقع والمناخ وغيرهم . كما يتأثر بالهمن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة . ويتأثر بالحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع .

وأخيراً يتأثر التعبير بالحركة بالاحتكاك الثقافي ودرجة التحضر . فالتعبير بالحركة في المدينة يختلف كثيراً عن التعبير بالحركة في النجوع .

بعض أشكال التعبير بالحركة (الرقص الشعبي) في مجتمع العريش المحلي

يرتبط الرقص الشعبي بالموسيقى الشعبية والغناء الشعبي فلا يمارس الرقص الشعبي بمفرده . ويتم في المناسبات الاجتماعية المختلفة كالأفراح وحفلات الزفاف والحفلات الشعائرية . وعند تخطيطنا للرقصات الشعبية نجد أنها تركز على حركات الجسم ، وتتضمن خطوات ومسافات بين الراقصين والراقصات .

فالرقص الشعبي سمة ثقافية على مر العصور . وهو نشاط قد يرتبط بالإنتاج في بعض المجتمعات ويؤدي إلى تدريب الأيدي والأصابع والأرجل لتصبح ذات كفاءة عالية ، ليس فحسب في مجال ممارسة الرقص ، ولكن أيضاً في مجال عمليات الإنتاج .

وهناك رقصات تتلق مع المراحل العمرية المختلفة . كما أن بعض الرقصات يمارسها الرجال وأخرى تمارسها النساء . وهناك رقصات خاصة بالمناسبات الاجتماعية .

من أمثلة الرقصات

رقصة السامر

ولها أشكال مختلفة وأشهرها وقوف الرجال في صفين وبينهما بعض المشاهدين للرقص وتضم بدأعين ، أي : هؤلاء المبدعين في الشعر وحفظه وسرعة الرد به .

تتجه البدأعة أو البدأع نحو أحد الصفين وتأخذ في الغناء فيستجيب لها صف الرجال للرقص .

أما فريق النساء فيكتفي بالتمايل وترديد الأغنية المصاحبة للرقص .

وهذه رقصة شعبية جماعية يشترك فيها الرجال والنساء .

بعض تفاصيل الرقصة والسامر

البدأع الأول :

يا طالعين البراري في سموم ورياح
لا القلب ساكن هنا ولا شوفكم مراتح

البدأع الثاني :

يا قلب أيش متعبك يا قلب أيش شافيك
يا قلب ياللي مسعود القناه يسقيك

رقصة الدَّحِيَّة

تبدأ بترديد صياح أو نداء يدعو للرقص فيهتف الراقصون : الدَّحِيَّة . ثم يقف واحد من الفريق ويطلب إلى الفتيات النزول إلى ساحة الرقص ، ولكنهن يمتنعن ولا تقبل الواحدة منهن المشاركة إلا إذا حصلت على ثمنها ، وهو في العرف اللغوي للرقص أبيات شعرية يرتجلها من يدعوها إلى

لما إذا لم تلحق به جمال القبيلة ، فيعد قاتراً ويثقل احترام القبيلة فضلاً عن للهدايا الأخرى المادية (مثل المخرج الذي يوضع على الجمل ، وهو مصنوع من قماش مزركش ومطرز بأشكال وألوان مختلفة) ، وإذا ما عرض جمل الفائز للبيع يباع بشئ مرتفع بالقياس إلى الجمل الآخر الذي لم يكتب له الفوز .

التحليل

وفي الواقع رقصة الهلال رقصة حركية تتوافر فيها عناصر الدراما المختلفة من فعل ولماعل ومشهد ووسائل وهدف أو غرض يراد تحقيقه .

الفعل : يتمثل في أداء الرقصة .

الفاعل : الشخص الذي يخطف الهلال .

المشهد : يتمثل في المطاردة .

الوسائل : الجمال وقطعة القماش التي تسمى بالهلال والتي بداخلها المصوغات الذهبية .

وهنا نجد أن الهدف المراد تحقيقه ليس في الاستمتاع بالرقص وإقضاء فترة للتسلية ، ولكن لظهور مدى قدرة أعضاء القبيلة في الدفاع والذود عنها .

وفي رأينا أن التعبير بالحركة أو الرقص الشعبي في مجتمعاتنا المحلية لا يمكن الفصل بينه وبين عناصر التراث الأخرى كالأغنية والموسيقى الشعبية . فالعناصر الشعبية الثلاثة تثرى الممارسات الشعبية ويجب المحافظة عليها ، وأن يقدم لها كل عون ورعاية .

الرقص ، وهذه الأبيات تتناول وصف الفتاة وجمالها . وإذا استجابات تتزل الفتاة إلى ساحة الرقص وفي يدها سيف وترقص وهو يريد الشعر والآخرين يصفقون بتصفيقات منتظمة وإيقاع منظم بالرجل .

رقصة كبر السن (الزويغ)

وهي تحتوي على غناء شعري جماعي والوقوف في صف واحد بالمواجهة أمام راقصة وهم يؤدون الحركات ميلاً أماماً وعالياً وإيماءات هادئة . كما أن الراقصة تتمايل أيضاً بحركات هادئة بعكس حركات رقصات الشباب ، حتى يكون هناك تناسق بين ما تؤديه الراقصة وجماعة كبار السن أو الشيوخ ، كما يطلق عليهم في المجتمعات المحلية ، وهم يؤدون رقصات هادئة تتناسب مع أعمارهم .

رقصة الهلال

وهي من الرقصات البدوية المشهورة . ويتم هذه الرقصة بأن يؤخذ ذهب القبيلة والمصوغات الذهبية ويوضع داخل قطعة من القماش تسمى (الهلال) ، ثم تقوم الفتاة بوضعها على رأسها ويحضر شخص ما راكمها جملة (الهجان) ويقوم بخطف لفة القماش ، التي بداخلها ذهب القبيلة ومصوغاتها . وهنا يخرج رجال القبيلة بجمالهم ويتم مطاردته ومحاولة إرجاع الهلال ويحاول الهرب بجملة . وهذه الرقصة تتم في الأعياد والاحتفالات الخاصة بالأفراح .

تكون مع نتيجة المطاردة إما إعادة الهلال إلى القبيلة بعد أن يلحق به رجال القبيلة . وهنا يتعرض هذا الشخص إلى المهانة ، كما أن جملة إذا عرض للبيع يباع بشئ بئس .



الشاطر محمد

(النموذج الأول)

جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

— حَمْدُكَ اللهُ —

— نَحْمَدُكَ اللهُ —

كَانَ فِيهِ يَا سَيِّدِي وَاحِدٌ حُرَاتٌ ، وَالْحُرَاتُ دَهْ يَتَجَوَّزُ وَاحِدَةً عَنْ قَدِّ خَالَاتِهِ ، وَابْنُهُمْ يَبْجِي
مِثْرِينَ سَنَةً مَخْلُوقٌ^(١) . لَفُوا الدُّنْيَا كُلَّهَا ، مَخْلُوقٌ حَذَّ إِلَّا كَمَا رَأَوْهَا^(٢) ، وَلَا حَاجَهُ غَيْرُ كَمَا
مَعَلَّمَهَا .. إِنِّي هُمَّةٌ يَخْلُقُوا .. مَا امْتَكَنُشْ .. أَبَدًا . فَمِنْ يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ الْمَرَّةَ مِجَعَتْ عَنْ يَدِ الْفَجْرِ^(٣)
طَلَعَتْ فَوْقَ السُّطْحِ .. بَنَاجَ الْبَيْتِ .. وَخَلَعَتْ مَلَأَ لَطُ^(٤) .. رَزَى مَا أُمُّهَا وَلَدَتْهَا .. وَرَفَعَتْ وَشَهَا
لَفُوقُ^(٥) .. إِنْزَبَ السَّمَاءَ .. جُوءَ الْعَالِيْنَ ، وَقَالَتْ لَهُ : يَا رَبِّ يَا رَبِّي ، يَا سَامِعُ الدُّعَا وَالْشُّعَا تَدْنِيْنِ
وَيْدُ^(٦) وَأَسْمَعِي « الشَّاطِرُ مَحْمَدُ » .

فِي السَّاعَةِ دَيْيَ بَابِ السَّمَاءِ كَانَ مَلْفُوحٌ ، فَرَبَّنَا سَمِعْ مِنْهَا .. جِيلَتْ بَوَلِيدُ وَيَدُ ، وَسَمِعَتْهُ الشَّاطِرُ
مَحْمَدُ . هِيَّةٌ وَلِدَتْهُ مِنْ هِنَا وَأَبُوهُ مَاتَ مِنْ هِنَا^(٧) . تَوَجَّجِي يَا أَيَّامُ وَتَعَالِي يَا أَيَّامُ ، الشَّاطِرُ مَحْمَدُ
كَبْرُ^(٨) .. بَقَّةٌ عَنْدَهُ فَيَمَّةٌ سِتْ سَبِينُ .. أُمُّهُ وَدَّتْهُ الْمَدْرَسَةُ مَا تَفْعَلُشْ^(٩) . كُلُّ سَنَةٍ يَسْقُطُ لِحْدَاهُ ؟ ..
مَا رَفِئُوهُ مِنَ الْمَدْرَسَةِ . — كَبَّةٌ يَا شَاطِرُ مَحْمَدُ تَحْيِيَّتُ امْنِ ، ذَانَتْهُ يَا ابْنِي إِلَى لَيْلِي فِي الدُّنْيَا دَيْي
كُلَّهَا . أَنَا يُبَّةٌ مِيْنُ وَلَا عَنِيْ يَا ؟ ذَا أَنَا سِتْ فَيَقِيْنَةُ ، وَمَالِيْشْ غَيْرُ رَبَّنَا وَأَنْتَهُ^(١٠) . الْفَرَضُ قَالَ لَهَا :
مِشْ هِيَجْرِي حَاجَةً ، أَنَا فَتَطْلُمُ صَنْعَةً .

خَدَّتْهُ مِنْ إِيْدِهِ وَرَاجَتْ بُةٌ عَنْ وَاحِدٍ نَحَّازٍ فِي الْبَلَدِ النَّوْ هُمَّةٌ فِيْهَا دَيْيَ ، رَزَى الْحَاجَ مَضْطَلَقِي .. رَزَى
سَبِيْعِي ، قَالَتْ لَهُ : وَالنَّبِيَّ يَا حَاجَ مَضْطَلَقِي الْوَيْدِ إِيْبِي ، أَنْتَهُ عَارِفٌ كُلُّ حَاجَةٍ ، مَا تَفْعَلُشْ فِي الْمَدْرَسَةِ ،
وَعَايِزُ يَنْعَلُمُ النَّجَازَةَ . أَهِيْ صَنْعَةٌ يَا أَخُوْنَا يَاكُلُ مِنْهَا لَقِيَةً عِيْشَ .. مَلْهُشْ صَنْعَةً^(١١) . قَالَ لَهَا :
وَمَالَهُ يَا سِتْ أَمْ مَحْمَدُ ، إِخْنًا لَنَا بَرَكَةٌ إِلَّا إِنْتِيْنِ .. تَعَالَى يَا مَحْمَدُ حَذَّ الشَّاطِرُ مَحْمَدُ ، وَالْمَرَّةَ مِثْرِيْ
لِحَاقَهَا^(١٢) .. تَوَجَّجَتْ . يَوْمَ إِنْتِيْنِ إِسْتَبُوْغَ كَمَا تَصْنَعِي مَحْمَدُ عَشَانِ^(١٣) بِدَوْرُ الشُّغْلِ قَالَ لَهَا : مِشْ

رَأَيْحٌ . — مِشْ رَائِحَ لَاهْ يَا ابْنِي ؟ الْحَاجْ مَصْلَطَتِي زَعْلَكْ فِي حَاجَةٍ . ١٩ قَالَ لَهَا : لَعَّ اِيْدَا ، مِشْ رَائِحَ
وَيَخْلَاصُ . — أُمُّالْ يَا ابْنِي هَتَجْعَلْ اه ؟ هَتَقْعُدْ كَهْ فِ الْبَيْتِ ؟ . بَقَّةٌ يَتَقَفَّى رَاجِلْ وَيَقْعُدْ فِ الْبَيْتِ
يَا مَحْمُودْ ؟ قَالَ لَهَا : لَعَّ ، اَنَا بَسْ عَابِرْ أَتَعْلَمْ صَنْعَةَ غَيْرِ دِي . — حَلْبٌ وَمَالُهُ يَا ابْنِي ، زَيْ بَغْضَةٍ .
خَدِيئُهُ وَدُنَّةٌ مَثَلًا لِوَاجِدْ حَدَادْ ، مَغِيضُ فَايْدَةٍ .. لِوَاجِدْ جِرْمَانِي ، مَغِيضُ فَايْدَةٍ . تَقْدَرْ يَقُولْ لَقْتُ بُوَ
عَ الصَّنَابِيغِي كَلْهُمُ .. بَرَحْهُ مَغِيضُ فَايْدَةٍ . يَقْعُدْ لَهُ يَوْمَ إِنْتَيْنِ .. غَايِيئُهُ إِسْبُوعُ بِالْكَبِيرِ خَالِصُ ،
وَيَقُولُ : مَا الرُّحُشُ . — لَاهْ يَا ابْنِي ؟ . يَقُولُ : عَابِرْ أَتَعْلَمْ صَنْعَةَ غَيْرِ دِي . آخِرَةُ الْمَعْلُومَةِ وَدُنَّةٌ عِنْدَ
وَاجِدْ خَبَابُ . — إِنْصَبَاخُ الْخَبَرِ يَا بُوْ مَحْمُودُ (١٤) . — خَيْرُ صَبَاحِيْنِ يَا سَيِّدُ أُمَ مَحْمُودْ . — وَالنَّبِيُّ
يَا حُويَا الْوَيْدُ ابْنِي نَفْسِي يَتَعْلَمُ صَنْعَةَ ، إِنَّتْ غَارِبُ الْبِرِّ وَغَطَاةُ يَا أَبُو مَحْمُودُ (١٥) ، وَإِنْ شَاءَ اللَّهُ مَا
حَدَثُ هَتَجْعَلْهَا لَإِ إِنْتْ . قَالَ لَهَا : تَحْمِلُ الْبِرَكَّةَ ، سَبِيْبِيَّةُ ابْنِي وَيَدُجِي . سَابَتِ الشَّاطِرُ مَحْمُودَ عِنْدَ
أَبُو مَحْمُودُ وَيَسِيْتُ . إِسْبُوعُ .. إِنْتَيْنِ .. ثَلَاثَةٌ .. شَهْرُ ، الشَّاطِرُ مَحْمُودَ شَرِبَ الصَّنْعَةَ شَرِبَ (١٦) ..
بَقِيَ أَحْسَنُ مِ الْأَسْطَى بِنَاهِ (١٧) .

الزَّيَّائِيْنِ كَثُرَتْ ، إِنْ كَانَ أَمَّا يَرُوحُ لِأَبُو مَحْمُودُ زَبُونُ كُلِّ شَهْرٍ ، وَلَا كُلِّ اسْبُوعٍ ، يَقِيْ أَمَّا يَرُوحُ لَهُ
زَبُونُ وَابْنَيْنِ كُلِّ يَوْمٍ . الْوَيْدُ أَمَّا يَفْصَلُ جِلْوُ ، وَعَابِيْ الصَّنْعَةَ حَقًّا . فَبِيْ يَوْمٍ مِّنَ الْيَوْمِ جِهَ وَاجِدْ فِي
الدُّكَّانِ وَبِنَاهُ جِهَتْ صَوْفَ غَالِيَةٍ قَوِيْ .. جَابِيْهَا مَثَلًا مِّنَ السُّعُوْدِيَّةِ وَلَا مِّنَ الْكُوَيْتِ . وَقَالَ : يَا أَبُو
مَحْمُودُ . قَالَ لَهُ : تَعْمِيْنِ . قَالَ لَهُ : عَايِيْكَ تَقْصُلْ لِيْ جِهَتْ الصَّوْفِ دِيْ جِهَتْ زَيْ جِهَتْ جِلْوُ أَبُو فِلَانْ ..
الَّتِي هِيَ فَتَحَ الْبَابَ مَثَلًا .. وَالَّتِي إِنَّتْ عَايِيَّةُ حُدَّةٌ . قَالَ لَهُ : بَسْ أَخْذْ عَلَيْهَا خَمْسِيْنِ قِرْشٍ . قَالَ لَهُ :
أَتِيْكَ جَنِيَّةُ يَا سَيِّوِيْ مِشْ خَمْسِيْنِ . زَمَانْ كَانِ التَّقْصِيْلُ زَجِيْصُ مِشْ زَيِ الْيَوْمِيْنِ دَوْلُ .. الْجَبَّةُ
عُطَانْ تَقْصُلُهَا النَّهَارُ جِلْوُ عَايِيَّةُهَا ثَلَاثِيْنِ جَنِيَّةُ بِالْقَلِيْلِ خَالِصُ .. قَامَ مَحْمُودُ خَدَ الْمَقَاسَاتِ بِنَاغِ
الرَّاجِلِ تَمَامَ النَّعَامِ . — أَجِيْ أَخْذَا اِيْمَتِيْ (١٨) . ؟ قَالَ لَهُ مَثَلًا : تَعَالَى بَعْدَ اسْبُوعٍ . مِشِي الرَّاجِلُ
وَأَبُو مَحْمُودُ قَالَ لِلشَّاطِرِ مَحْمُودُ : شُوفْ لَوِ إِنَّتْ فَصَلْتَ الْجَبَّةُ دِيْ جِلْوُ اَنَا هَفْعِلْ لَكَ أَجْرَةَ قِرْشٍ كُلِّ يَوْمٍ
لَعَدَ مَا زَبْنَا يَفْتَحْهَا عَلَيْنَا أَكْثَرُ مِنْ كِهْ ، وَهَرُوْنَكَ . فِرَحَ الشَّاطِرُ مَحْمُودُ .. هَتَبَقِيْ لَهُ أَجْرَ أَهْ . خَبِيْطُ
الْجَبَّةِ ، وَلَقَفَهَا (١٩) ، وَرَكَّلَهَا الْقَيْطَانُ (٢٠) .. وَخَلَاهَا عَلَيَّ سَبِيْجَةً عَشْرَةَ (٢١) . جِهَ الرَّاجِلِ صَاحِبِ
الْجَبَّةِ لَقَاهَا عَالِ الْعَالِ ، عَلَيَّ لِأَبُو مَحْمُودُ الْجَنِيَّةُ وَخَدَ نَفْسُهُ وَأَكَلْ عَلَيَّ اللَّهُ مَبْسُوطُ أَجْرُ انْبِسَاطُ ،
أَبُو مَحْمُودُ جِهَ فِيْ أَجْرِ النَّهَارِ عَلَيَّ لِلشَّاطِرِ مَحْمُودُ الْقِرْشِ وَفَقَلُوا الدُّكَّانُ وَحَطَ الشَّاطِرُ مَحْمُودَ الْقِرْشِ فِيْ
سَبِيْلَتُهُ وَعِلَازُهُ عَ الْبَيْتِ (٢٢) . — يَا أُمِّي .. الْإِسْطَى عَطَانِيْ قِرْشِ النَّهَارُ . أَمَّا يَمِدْ إِيْدُهُ فِيْ جَنِيْبِهِ
يَطْلُعُ الْقِرْشُ مَقْفُشُ ، السَّيْلَةُ كَانَتْ مَحْرُومَةً وَالْقِرْشُ وَقَعَ مِنْهَا .. الْوَيْدُ زَيْلُ ، طَلِعَ دَوْرُ عَ
الْقِرْشِ (٢٣) .. فِي الشَّارِعِ .. فِي الْبَيْتِ ، انْشَقَّتْ الْأَرْضُ وَتَلَقَّتْهُ (٢٤) ، مَلَقْفُشُ (٢٥) ، وَهَجُوَ أَمَّا يَدُوْرُ فِي
الْبَيْتِ شَافَ أَوْضَةً مَقْفُولَةً (٢٦) ، كِهْ : قَالَ : يَا أُمِّي ، الْأَوْضَةُ دِيْ مَقْفُولَةٌ لَاهْ : قَالَتْ لَهُ : إِيْدَا كَانَ
سَالَتْ يَدِيْ زَجِبْ أَقُولُ لَكَ .. أَبُوكَ اللَّهُ يَرْحَمُهُ قَبْلَ مَا تَبْعُوثُ فَقُلْ الْأَوْضَةُ دِيْ وَصَافِيْ مَا أَكْشَفْ
مَقْفَاحَهَا وَتَقْتَحْهَا غَيْرَ مَا تَسْأَلُكِيْ . وَلَا حَدَثُ يَفْتَحْهَا إِلَّا إِنْتْ . — قَاهْ طَلَبَ الْفَتَاحُ ؟ : قَامَتِ الْوَلِيَّةُ (٢٧)
عَلَيَّ حَبْلِيْهَا (٢٨) جَابِيَّةُ الْفَتَاحِ فَتَحَ الْأَوْضَةَ مَلَقَاشَ فِيْهَا حَاجِيْنِ تَخْلُقُ (٢٩) .. يَا دُوبْ دَوْلَابْ صَغِيْرُ (٣٠)
كِهْ فِي الْحَمِيْلَةِ (٣١) . مِشِي عَلَيَّ فَتَحَهُ .. لَقِيْ فِيْهِ كَيْسَ وَعَصَا وَطَاقِيَّةُ . قَالَ : اللَّهُ يَسَامَحْكَ يَا بُوَيَا ، بَقَّةُ
هُمَّةُ دَوْلَةُ الْإِنِّ سَابِيْهِمْ ، وَقَايِلْ عَلَيْهِمْ أَوْضَةً ، وَمَحْدَثُ يَفْتَحْهَا غَيْرِ ابْنِي . الْقِرْشُ مَدَّ إِيْدُهُ خَدَ
الْكَيْسِ ، قَالَ : أَفَوَ يَفْتَحُ أَحَطَ فِيْهِ الْقِرْشِ الْإِنِّ هَتَجِيْنِيْ مِّنَ الشُّغْلِ أَحْسَنُ مَا يَقَعُ مِشِي تَابِيْ . حَطَ

الكيس في سبائله ، وقفل الأوضة بالفتاح ، وزاح يدئ المفتاح لأمة قالت له : نع يا ابني خلى مفتاح
أوضتك معاك . خلاه معاه .

صبح الصبح زاح ع الدكان زى كل يوم ، وف اجر النهار الأسطى أبو محمود عطالة القرش ،
حطه في الكيس وروح . — خدى يا أمى أجربى أوى النهاردة . من إيداه في الكيس يطلع القرش لقاه
جنبه ذهب . — مناد يا محمود (٢٧) ١٩ قال لها : ما اغرصب . — إخص عليك (٢٨) مش مثرى ، بقه
الراجل يامته قوم إنته تخونه . وزاحت نازلة فيه صرپ . — يله قدامى (٢٩) . خوته من إيداه عنى أبو
محمود ف البيت . — خيز يا أم محمد ؟ . قالت له : بيحى معاه الخير . ١٩ — أه ، فيه أه ؟ قالت له :
الويد ابني غافلك وخد الجنية الذهب ده من الدكان ، إمسخها فيه أنا يا أبو محمود ، ذا عيل (٣٠)
ولسه مفلس . قال له : كده يا محمد . ٩ بقه أنا عاتلك زى ابني بقوم إنته تعمل ك . — زى بعضه
يا اخويا ، عيل وعلط ، ساشه بقه . قال لها : خلاص يا أم محمد مش فيجربى حاجة . خد الجنية
الراجل وخطه (٣١) في جيبه . و .. صدق الله العظيم عنى ك .

تاني يوم برضة (٣٢) الويد خد القرش من أبو محمود ، وخطه في الكيس ، وزاح يدئ لأمة لقته
جنبه ذهب .. تدوت فيه الصرپ ، وخذته عنى أبو محمود . — يا اخويا خلى نالك بقه من فلوسك ،
العيال متفرهش حاجة ، والمال الساب زى مئا يقولوا بقل السرة (٣٣) . — أه ، فيه حاجة تاني
يا أم محمد ؟ . — الويد برضة يا اخويا النهاردة خد جنبه من الدكان ، بس أفوزى إنك ، ساشه
المرة دى عشاش خاطرى . — زاه ناست أم محمد الواجد ما واعي ، ادبكي (٣٤) ابني شايقة
وغازقة ، وزى بعضه مش فيجربى حاجة . خد الجنية وخطه في جيبه . و .. صدق الله العظيم عنى
ك .

تالت يوم نفس الموال . — أه الحكاية دى !! يكوش (٣٥) الكيس هو السب ؟ . بقه زاح زابح
يوم عند الأسطى أبو محمود عطالة اليوم ده بتدل القرش خمس قروش . قال : القرش اما يجيبى
جنبه ، يمشي الخمس قروش بيحوزين خمس جنيهات . خد الويد الخمس قروش ، وبتدل ما يحطهم في
الكيس حطهم في سبائله ، وأكل عنى الله زاح لأمة . — أبو محمود يا أمى عطاني خمس قروش
النهاردة . — فاه هه ؟ . — أه . طلع الخمس قروش من سبائله هه الخمس قروش بيعينهم ،
خوته من إيداه برضة عنى أبو محمود . — إنته يا أسطى عطيت إحمد خمس قروش . قال لها :
ايوة . قالت له : علب يا اخويا كتر الف خيزك (٣٦) . — هوه فيه حاجة تاني ناست أم محمد ؟ . — نع
يا اخويا .. أبدا ، انا كنت خايقة بس يكوش الويد خد الخمس قروش دول من الدكان ولا بتاع ، قلت
اجى اسالك واطمن منك . فيقول أه ؟ .. سكنت . خدت الولية الشاطر محمد ومشت . صبحت
الصبح تصحى (٣٧) يدور الشغل . قال لها : مش زابح . — يا ابني أبو محمود يزعل منك قوم روح
الشغل . قال لها : يزعل يزعل مانش زابح . — فيعملنوا بقه الشغل — خط الخمس قروش في
الكيس بقم خمس جنيهات ذهب . يدور بك الجنية . — يشتري منه اللي غايده البيت كله . — نعم .
رذ ، شامى ، سكر ، جميع ما البيت غايده ويخط الفكة اللي باقية في الكيس بتقى جنيهات ذهب .

يوم في يوم الاوضة بتاعته إنملت جنيهات ذهب ، إن كان جنبه جده أرض فاضية شرأها ، بيت
أسحابه مش غايده شرأه ، ويكده هه .. فلوسه جافره .. هه البيت اللي هه فيه وتنى على الأرض
كلها قصر ولا قصر الملك .. طوبه دهب وطوبه فضة .. — أه ده (٣٨) !! الويد ده وقع عن كتر ولا أه ؟

الْكَلَامُ كَثُرَ .. فَزَ (١٤) وَاحِدٌ قَالَ : أَنَا بَقَّةٌ الْيَوْمَ فَهَزِفْتُ لِكُلِّ أُخْرَةٍ .. فَتَفَرَّتْ كَيْفَ ؟ قَالَ لَهُمْ : سَيُؤَيِّنُونَا أَنْتُمْ مَالِكُوشُ دَعْوَةٌ .. هُمُ قَاعِيُونُ وَالشَّاطِئُ مُحَمَّدٌ جِي .. السَّلَامُ عَلَيْكُمْ .. عَلَيْكُمْ السَّلَامُ وَبِسْمِ اللَّهِ وَبِرِكَاتِهِ .. وَقَفُوا .. إِنْ تَقَصَّلَ يَا شَاطِئُ مُحَمَّدٌ .. دَخَلَ الشَّاطِئُ مُحَمَّدٌ .. رَأَى مَا يَقُولُ فِي دُكَّانِ كَةِ قَاعِيُونِ أَمَا يَسْتَهْزِئُونَ فِيهِ ، كَلِمَةً مِنْ هُنَا ، وَكَلِمَةً مِنْ هُنَا ، جِثْ سَيَرَةُ الْجَوَارِ .. طَبَّ مَا أَنْتَ بَنِيَتْ يَا شَاطِئُ مُحَمَّدٌ قَصْرُ لَهْ أَحْسَنُ مِنْ قَصْرِ الْمَلِكِ مَا تَتَجَوَّزُ لَاهُ (١٥) . قَالَ لَهُمْ : فَتَجَوَّزُ مِنْ ؟ ١١ ؟ قَالُوا لَهُ : إِنْجُوزُ يَا أَجَى بِنْتُ الْمَلِكِ . الْوَيْدُ بَقَّةٌ الْيَوْمَ قَالَ أَنَا فَهَزِفْتُ لِكُلِّ أُخْرَةٍ . قَالَ : بِنْتُ الْمَلِكِ ١١ يَا جَمَاعَةُ إِنْ كُنْتُمْ عَلَى عَذْكَوْ ، يَغِيثُ هُوَ مَغِيثُ غَيْرِ بِنْتُ الْمَلِكِ .. الْبَنَاتُ مَا مِنْ جَيِّزَةٍ وَمَالِيَةٍ الدُّنْيَا . قَالُوا لَهُ : لَا هِيَ (١٦) بِنْتُ الْمَلِكِ أَحْسَنُ مِنَ الشَّاطِئِ مُحَمَّدٌ وَلَا آه ؟ قَالَ لَهُمْ : لَعَنَ أَنَا مِنْ قَصْدِي كَةِ ، مَلِكٌ وَلَا وَدَيْعٌ وَلَا حَتَّى سُلْطَانُ أُمُو لَهُ مَهْرٌ وَخَلَاصٌ ، وَالشَّاطِئُ مُحَمَّدٌ يَكُونُ مَا يَقْدَرُ عَلَى مَهْرٍ بِنْتُ الْمَلِكِ . قَالُوا لَهُ : لَعَنَ يَا سَيِّدِي يَقْدَرُ ، الْيَوْمَ بَانِي قَصْرَ طَوْبَةٍ ذَهَبٌ وَلَطَوْبَةٍ قَصَصَةٌ مِنْ هَيْقَنْدُ عَلَى مَهْرٍ بِنْتُ الْمَلِكِ ١١٩ . قَالَ لَهُمْ : ذَا مَهْرٌ كَبِيرٌ ، وَمَحْدُشٌ يَقْدَرُ عَلَيْهِ غَيْرُ وَلَا الْوَلُوكِ ، خَزَائِنُهُمْ مَلِكَانَةٌ . قَاعِيُونِ هُمُ كَةِ أَمَا يَبِيحُوا وَيَسْتَهْزِئُونَ بِ الشَّاطِئِ مُحَمَّدٌ ، قَامَ الشَّاطِئُ مُحَمَّدٌ قَالَ : آه رَأَيْكُمُ بَقَّةٌ .. أَنَا مِنْ هَتَجُودٌ غَيْرِ بِنْتُ الْمَلِكِ لَوْ حَتَّى الْمَلِكُ يُطَلِّبُ ثَقَلَهَا ذَهَبٌ بِذَلِ الْمَرْءِ مِثْ مَرْءٍ .

بِنْتُ الْمَلِكِ دِي حَاجَةٌ فِي الْجَمَالِ مَا تَقْرِبُشْشُ ، وَمَغِيثُ غَيْرِ هِيَّةٌ عِنْدَ أَبَوِهَا ، وَبَانِيهَا قَصْرُ بَرَّةِ الْبَلَدِ مِنْ لُودِيْنِ ، أَمَّا يَطْلُرُ الْعَقْلُ هِيَّةٌ وَالْحَدَامِيْنِ يَتَحَوَّنَهَا قَاعِيُونِ فِي الدُّورِ الْفَوْقَانِي ، وَالْحَرَسُ بِتَاجِهَا ، بِنْتُ مَلِكٍ بَقَّةٌ ، قَاعِيُونِ فِي الدُّورِ الدُّخَانِي ، وَأَبَوِهَا يَجِيئُهَا كُلَّ سَنَةٍ مَرْءٌ وَاحِدَةٌ بَسْ يَطْمُنُ عَلَيْهَا وَيَشِيْشُ ، وَمَحْدُشٌ يَقْدَرُ يَشُوْلُهَا خَالِصٌ ، الْيَوْمَ غَايِرُ يَشُوْلُهَا بِذَقْعٍ مِثْ جَنِيَةٍ ذَهَبٌ ، وَالْيَوْمَ غَايِرُ يُقْعَدُ مَغَايَا بِنِيَّةٍ رُبْعُ سَاعَةٍ كَةِ بِذَقْعٍ أَلْفٌ .. أَلْفُ جَنِيَةٍ ذَهَبٌ .. وَيُقْعَدُ مَغَايَا الرُّبْعِ سَاعَةٍ دِي .

الشَّاطِئُ مُحَمَّدٌ غَايِرُ يَشُوْلُهَا الْبِنْتُ ، يَطْلِعُ عَ الْقَصْرِ لَقَى الْخَارِصَ قَاعِدُ قَدَامِ الْبَابِ ، قَالَ لَهُ : أَنَا غَايِرُ أَشُوْلُ بِنْتُ الْمَلِكِ . قَالَ لَهُ : مَغَايَا مِثْ جَنِيَةٍ ذَهَبٌ . قَالَ لَهُ : مَغَايَا . ذَقْعُ الْمِثْ جَنِيَةٍ ، وَالْخَارِصُ ضَرَبَ جَرَسٍ كَةِ فِي إِذْنِهِ ، بَحَثَتْ بِنْتُ الْمَلِكِ مِنَ الشُّبَالِ الْوَيْدُ شَافَهَا وَعَقَلَهَا حَارٌ ، وَهِيَّةٌ قَفَلَتْ الْخُبَالُ . قَالَ لِلْخَارِصِ : طَبَّ أَنَا غَايِرُ أَقْعَدُ مَغَايَا هِيَّةٍ . قَالَ لَهُ : بِذَقْعِ أَلْفُ جَنِيَةٍ ذَهَبٌ وَيُقْعَدُ مَغَايَا رُبْعُ سَاعَةٍ بَسْ . قَالَ لَهُ : أَدْفَعُ . عَطَالَةُ أَلْفِ جَنِيَةٍ . قَالَ لَهُ : أَدْخُلْ . دَخَلَ ، لَقَى السَّلْمَ عَلَى بِيْعَتِهِ كَةِ ، يَطْلِعُ عَ السَّلْمَ لِلدُّورِ الثَّانِي .. دَبَّ عَ الْبَابِ . — مِثْ ٩ — أَنَا الشَّاطِئُ مُحَمَّدٌ . — أَدْخَلَ يَا شَاطِئُ مُحَمَّدٌ . دَخَلَ . قَالَتْ لَهُ : مِثْ إِنَّتَ الْيَوْمَ لِسَةِ شَايِلِيْنِ بِلَوْحَتِ (١٧) . قَالَ لَهَا : أَتِيَّةٌ . قَالَتْ لَهُ : مِثْ كُنْتُ أَحْسَنُ تَوَفَّرُ الْمِثْ جَنِيَةٍ الذَّهَبِ الْيَوْمَ إِنَّتَ شَفِيْفِي بِهِمْ وَتَطْلِعُ تَقْعُدُ مَغَايَا مِنَ الْأَوَّلِ ، أَمُو بِنِيَّةٌ قَدَمْتُ مَغَايَا وَشَفِيْفِيْنِ . قَالَ لَهَا : يَا سَيِّئُ مِثْ مِثْ ، الْفُلُوسُ كَبِيرَةٌ وَالْحَصْدُ هُ . قَالَتْ لَهُ : كَبِيرَةٌ ، قَلِيلَةٌ .. الْخَلَّ أَمَا يَقُولُ خُدَّ مِنْ التَّلِّ يَحْتَلُّ . قَالَ لَهَا : لَأَمِيْحَتَلُّ وَلَا حَاجَةٌ . قَالَتْ لَهُ : كَيْفَ (١٨) مِثْ هَيْقَنْدُ . قَالَ لَهَا : الْبِرْكَةُ فِي الْكَيْسِ . — كَيْسُ آه ؟ . قَالَ لَهَا : الْكَيْسُ دِي . — مَالَةُ الْكَيْسِ دِي ؟ . قَالَ لَهَا : أَحَدُ هِيَةِ الْقَرَشِ يَبْقَى جَنِيَةٍ ذَهَبٌ . — مَقْفُولَةٌ دِي ؟ ١١ ؟ قَالَ لَهَا : مِثْ مِصْدَقَةٌ جَرِيْبِيَّةٌ . خَدِتُ الْكَيْسَ مِثْ عَلَى آسَاسِ تَجَرِبِيَّةٍ حَطَّتْ لِيَةِ قَرَشٍ وَطَلَمَنَةُ لَقَعَتْهُ جَنِيَةٍ ذَهَبٌ . جَنَّبَهَا تَشْرِيعُهُ كَةِ (١٩) ، فَتَحَتْ جُرْدُ (٢٠) التَّشْرِيعَةُ وَزَمَتْ فِيهِ الْكَيْسَ ، وَقَفَلَتْ عَلَيْهِ بِالْمِفْتَاحِ ، وَزَاجَتْ بِصَفْقَةٍ (٢١) عَلَى إِيْدِيهَا كَةِ .. الْحَرَسُ حَةَ يَجْرِيْ — مِثْ الْيَوْمَ أَمَزَكُو تَسِيْبِيَا الْفَلَاخُ دِي يَطْلِعُ مِنْهَا ، يَلَّةُ زَمُوهُ بَرَّةٌ . زَبَلُوا الْخَرَّاسَ فِي الشَّاطِئِ مُحَمَّدٌ ضَرَبَ .. عِيْمُوهُ الْعَاقِيَّةُ ، وَزَاوَا شَايِلِيْنَةُ هِيَّةٌ بِيْلَةُ وَزَايِيْنَةُ بَرَّةٌ

القصر^(٥٧) . نوح ع البيت . — مالك يا شاطر محمد . ٩ — أبدا . يس تفعلان هوي . استريح .. ارن
 كان استريح له يوم ولا استريح .. وفقر ملك الحاقية . قال : علهاش لازمة بقه القصر^(٥٨) . الكوش
 وراح . والقوشون التي قاعقيد اقم يتقون انا وامسى وخلاش . ليس الطاقية وطلع من الارضه اقم
 انه واقفة كة . قال لها : هاتين لك انا لكها . انا جعلت . انكيت البركة حياها ملكش حد . —
 انته فاه يا شاطر محمد ١٥ — يا سيى ما انا قد امك افة . — بسم الله الرحمن الرحيم . فقام
 فاه ١١ . قطع الطاقية شافقة . — بسم الله الرحمن الرحيم . انته بطلع من مكانه : طلع من تحت
 الارض ولا اه ١٢ . عرف بقه ان الطاقية في طاقية الانجاف . كل لقمة وخد نفسه وطلع جري على بنت
 الملك . ليس الطاقية وراح داخل . طبعه الحارس ما شاعوش . طلع على السلم . وجه تحت الباب
 وفتح الطاقية وحلها في سبيلته وب . — جون ٩ . — انا الشاطر محمد . — لدخل يا شاطر محمد .
 دخل . قالت له : هوه انته بعينه ١٢ . جيت كيف ٣ . قال لها : جيت كيف ١٣ الزكوة في الطاقية . —
 طاقية اه ٩ . قال لها : الطاقية دى . — مالها الطاقية دى ٩ . قال لها : الزكوة بليسيها من هذا
 ويشتين من هنا محدش يشوفه أبدا طول ما هوه لاسيها^(٥٩) . — مقولة دى ١١ . قال لها : على
 مصدقة جوبتها . خربت الطاقية على اساس جوبتها . ليسها . — القاعقيد . — انش فاه
 يا سيى ١٩ — انش فاه يا سيى ١٩ عرفت ان الطاقية دى فعلا طاقية الانجاف . فتحت جرد الشاربية
 وزعت الطاقية فيه وقلبت عليها بالفتاح . وسقطت على ايديها جم الحارس جوبتها . — نعم يا سيى
 فاهم . — دخل كيف ذا هنا ٩ — اه ده ١١ انته دخلت هنا كيف ١٢ . زكوا فيه ضرب لا بطوبة .
 وراحوا شاربية هيلة بيلة بزعة . وروى برة القصر . انش ع الجولان لما وصل الجوبت . اه ان انا
 كلته يازى بلوخت وشريت عليه امية^(٦٠) ١١ . الغرض . ان كل استريحه تاكل اربعين يوم وقام . طلع
 العصايا . — اه جاكين بقه انش الثانية . يقب فيها يمين وشمال . ويحوش عليها بواوه و^(٦١)
 ضربها في الارض كة . اما جوب . ما هو عرف بلوخت اكيد العصايا دى وهيه التاكيد فيها يوم .
 بقه هوه ضربها في الارض من هنا . وراح طالع له خايم العصايا دى من هنا . — شوبك لوك عداله
 بين ايديك . ايض تطلب^(٦٢) ٩ . قال له : بتدئين عند بنت الملك بلوخت افة . بتعش بنت الملك لفته
 واقفت قدامها . — انته مين ان دخلك ٩ دخلت كيف من غير ما تستأذن وتكب ع الباب ١٩ . قال لها :
 يا سيى استأذن لاه . وادب ع الباب لاه . — كيف الكلام ده ٩ . قال لها : الزكوة في العصايا . —
 عصايا اه ٩ . قال لها : العصايا دى . — مالها العصايا دى ٩ . قال لها : اضربها في الارض . طلع
 في الخايم بتاعها . ان انا غايده كله ينفذه في الحال . — مقولة دى ١٢ . قال لها : على مصدقة
 جوبتها . خربت مئة العصايا على اساس جوبتها . — خربت في الارض طلع لها الخايم . شوبك لوك
 غيبك بين ايديك . ايض تطلب . قالت له : بتدئ الشاطر محمد ده في صخرنا يكون سنسها كاه
 حخرة . ولا فيها امية ولا حخرة . بس لقي نفسه في صخرنا مايفيش نفاغ الشا^(٦٣) . والسمس اما
 بتدع فيها فاه . قال : استأذن لك من كة .

فصيل ماشي . والسمس بتقع فيه^(٦٤) ان يلاقى حتى يطلع جبل^(٦٥) يدأرى^(٦٦) فيه . اهدا . دخل
 عليه الليل نام في مكانه . ففصيل اه ٩ . صبح الصبح قام مشي بزعة . حش بالفضل . لح لاه
 صفرين كة رخطها تحت لسانه . وفصيل ماشي . جاع . — اه يازى ان انا غللة بين فضال اهور
 الغلب ان انا فيه ده ١١ شافت تلتين عن مدد المع^(٦٧) . بقسه اخرك^(٦٨) . قال : يا خايم

مَوْصِلُهُمْ وَلَمْ يَمْسُ مَوْصِلُهُمْ ؟ الْفَرَضُ فَيُضِلُّ مَاثِي لَمْا وَصِلُهُمْ ، لَقِيَ وَاحِدَهُ بَلَحُهَا أَحْمَرُ وَالثَّانِيَةُ
بَلَحُهَا أَصْفَرُ ، بَسْ نَحْلَتَيْنِ جِرْوَةً (٧١) .. عَلِمْتُ مَا فَعَلْتُ خَشْيَتُهُ (٧٢) .. يَعْنِي مَا يَقْدِرُ بِشَيْءٍ يَطْلَعُهُمْ .. جَعَلَهُ
تَحْتِ يَدَيْهِمْ وَقَعْدَ ، قَبِيْةً سَاعَةً .. نَحْصُ سَاعَةً . وَرَاحَتْ وَأَقْعَةً قَدَامَهُ بَلَحُهُ حَمْرُهُ ، عَنْ طَوْلٍ عَلَى حَنْكَةٍ ..
جَعَلَهُ بَقَّةً .. بَسْ لَقِيَ نَفْسَهُ عُكُوسَ فِي الرُّوْطَةِ لَحْدَ رَقَبَتِهِ .. قَالَ : جَالِكَ الْمَوْتُ يَا تَارِكَ الصَّلَا ، أَنَا
عَمَلْتُ أَلَا كَلَا . ١٢. شَوِيْهُهُ وَوَقِيْتُ بَلَحَهُ صَفْرَهُ . قَالَ : بِالْمَرَّةِ ، خَلَيْتُنِي أَثْنَيْتُ وَأَخْلَصُ . كُلُّ الْبَلَحَةِ
الصَّفْرَةِ دِي ، لَقِيَ نَفْسَهُ عَلَى وَشِ الْأَرْضِ . — يَا ١١ لَوْ مَعَانِيَا حَتَّى وَلَوْ بَلَحَتَيْنِ مِنَ الْبَلَحِ دِهِ ، وَأَشُوْتُ
بَنْتِ الْمَلِكِ . هُوَ أَمَا يَقُولُ كَيْ وَيَصْ لَقِيَ تَغِيَانِ (٧٣) أَحْمَرُ قَالِطِرُ (٧٤) حَيَّةً سَمْرَةً (٧٥) ، وَقَاطَعُ قَلْبِهَا
قَطَعَ . جَنْبُهُ هُوَ جَعَلَهُ حَجَرَ كَبِيْرُهُ كَيْ ، رَاحَ شَابِلُهَا بِعِزِّهِ مَا عُنْدَهُ وَعَنْ زَاسِ التَّغْيَانِ وَدَبَّ .. التَّغْيَانُ
مَاتَ . وَالْحَيَّةُ انْتَفَضَتْ انْتَفَضَتْ بَقْتُ سِتِّ جَمِيْلَةٍ .. فِ الْهَجَالِ مَخْلَقَتِش . الشَّابِلُ مَحْمَدُ خَافَ ..
جَعَلَتْهُ قَشْعَرَتْ كَلَهَا (٧٦) .. قَالَتْ لَهُ : مَخْخَشُ ، أَنَا بَنْتِ مَلِكِ الْجَانِ الْأَسْمَرِ ، وَالنَّيْ انْتَهَ قَتَلْتَهُ دِهِ إِبْنِ
مَلِكِ الْجَانِ الْأَحْمَرِ ، وَجَعَلْتُ يَطْلُبُنِي مِنَ الْبُؤْيَا مِنْ تَيْمَةٍ ثَلَاثَ تَشَهُّرَةٍ الْبُؤْيَا مَا رَافِقُش ، هَجَمَ عَنْ أَبُويَا
بَجِيْئُهُ قَتَلَهُ ، وَخَذَ مَلَكُهُ ، وَأَنَا هَرَبْتُ ، أَوَّلُ مَا عَرِفْتُ إِنْ أَنَا هَرَبْتُ جِرْوِي زَوَانِيَا ، وَلَحَقْتَنِي ، وَإِيْنَا عَ
الْحَالِ دِهِ ، لَقِيْتُ الْأَرْضَ كَلَهَا وَهُوَ زَوَانِيَا بِشَيْ سَابِيْنِي (٧٧) ، وَأَوَّلَا انْتَهَ كَانُ خَذْنِي خَدَامَتُهُ عُنْدَهُ ،
لَوْنَتُهُ انْتَهَى عَلَيْهِ إِلَى انْتَهَ غَايَرُهُ كَلَهُ ، وَيَقِيْ بَرَضُهُ لِكْ جَمِيْلُ . قَالَ لَهَا : يَا بَسْتِي أَنَا مِشْ غَايِرُ حَاجَةٍ
غَيْرُ زُبَابِلَةٍ بَلَحُ مِنَ الشُّخْلَةِ دِي وَزُبَابِلَةٍ مِنَ الشُّخْلَةِ دِي وَارْتَوَحَ بَلَدِي (٧٨) ، وَبَقَّةً كَثْرَ أَلْفَ خَيْرِكُ . قَالَتْ
لَهُ : بَسْ بِكَدِهِ ؟ جَابِلَتُهُ الرُّبَابِلِينَ وَقَالَتْ لَهُ : ارْتَكَبَ ، عَمُشُ عَيْنِيكَ وَارْتَكَبَ عَنْ شَهْرِي (٧٩) . عُكُوسُ
عَيْنِي ، وَرَكِبَ عَنْ شَهْرَهَا .. وَيَادُوْبَ ، تَيْمَةٍ ذَقِيْقَةٍ وَلَذِيْقَتَيْنِ ، قَالَتْ لَهُ : فَتَحْ . فَتَحَ لَقِيَ نَفْسَهُ فِي
بَيْتِهِمْ . أَمَّا شَافَتُهُ نَوْرَتِ الْعِيَاطِ (٨٠) . — انْتَهَ كُنْتُ فَاهَ يَا ابْنِي ؟ قَالَ لَهَا : كُنْتُ عِنْدَ وَاجِدٍ صَحْبِيْ ،
وَجِلْتُ عَلَيْهِ أَيْبَتُ بَيْتِ . — طَلَبَ مِشْ يَقُولُ أَنَا رَايِحُ الْمَكَانِ الْغَالِبِيْنَ عِشَانُ مَا اثْرَوْعُشْ عَلَيْكَ (٨١) . قَالَ
لَهَا : خَاضِرُ ، الْمَرَّةُ الْجَيَّةُ لَوْ أَنَا رَايِحُ مِشْوَارِ بَعِيْدٍ وَلَا حَاجَةٍ هَبَقَةٍ أَقُولُ لِكْ (٨٢) .

نَحَلُ عَ الْأَرْضِ بِتَافَعَةٍ حَطَّ فِيْهَا الْبَلَحُ ، وَقَفَلَ وَزَاهُ ، وَجِلَعَ . طَلَعَ رَاحَ عَنْ مَصْطَفَى النُّجَازِ .. الْبِنِ
كَانَ أَمَا يَطْلَعُ عُنْدَهُ فِي الْأَوَّلِ خَالِصٌ وَمَنْفَعُش .. قَالَ لَهُ : يَا حَاجَاصَ مَصْطَفَى . قَالَ لَهُ : نَعَمْ . قَالَ لَهُ :
أَنَا غَايِرُكَ تَعْمَلُ فِي عَرَبِيَّةٍ لَوَاحِدٍ مِغْرَقَةٍ فَنِيْبَعٍ عَلَيْهَا شَوِيْةٌ فَالْكُهُ ، شَوِيْةٌ خُصَّاصُ ، يَأْكُلُ مِنْهُمْ لَقِيْمَةُ
عَيْشِ . قَالَ لَهُ : وَمَالُهُ ، خَاضِرُ . قَالَ لَهُ : بَسْ غَايِرَهَا يَكُونُ عَرَبِيَّةً مَحْصَلَتِش . قَالَ لَهُ : مَاثِي . —
أَخَذَهَا أَيْمَنُ ؟ قَالَ لَهُ : رَأَى النُّهَارَةَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ . — مِشْ قَبْلَ بِكَدِهِ . ٩. قَالَ لَهُ : انْتَهَ أَيْبِكَ شَافِيْتُ
بَعِيْنِكَ ، شَعْلُ أَمَةٍ يَتَافَعُ نَاسٌ قَدَامَهُ يَبِيْجِيْ شَهْرَ وَمَكْرُوْبِيْنَ عَلَيْهِ (٨٣) ، وَزَايَجِيْنَ جَابِيْنَ . قَالَ لَهُ :
مَا تَخْتَرِشُ ، الَّتِي انْتَهَ غَايِرُهُ خُدَّةً بَسْ خَلَصَهَا لِي عَنْ طَوْلٍ . — عَنْ طَوْلٍ كَيْفَ ؟ ٩. قَالَ لَهُ : يَعْنِي أَخَذَهَا
بُكْرَةً بِالْجَيِّتِ . قَالَ لَهُ : خَلَاَصُ ، أَنَا فَسِيْبُ كُلِّ الشُّعْلِ الَّتِي فَتِ إِيْدِي وَأَخْلَصْتُهَا لَكَ عِنْدَ بُكْرَةٍ . فِ
الْمِيْضَانِ رَاحَ الشَّابِلُ مَحْمَدُ لَقِيَ الْعَرَبِيَّةَ رَأَى الْعَرُوسَةَ . خَذَهَا ، وَيَسَطُ الْحَاجَاصَ مَصْطَفَى النُّجَازِ أَجَزَ
إِنْشِبَاسُهُ ، وَمِشْ . حَطَّ الْبَلَحُ الْأَحْمَرُ قَوْقُ الْعَرَبِيَّةِ ، وَغَطَّاهُ إِنْ كَانَ بِفُوطَةٍ كَيْ وَلَا بِمَنْدِيلٍ وَلَا بِتَافَعِ ،
وَلَقَتْ شَالِ (٨٤) حَوَالِيْ (٨٥) رَاسَهُ .. عِشَانُ مَحْدُشٌ بِقَرَفِهِ .. وَطَلَعَ بَرَّةَ الْيَلَدِ . يَا دُوْبَ قَرُوبَ عَنْ قَصْرِ
بَنْتِ الْمَلِكِ ، رَاحَ شَابِلُ الْقَطَا مِنْ عَ الْبَلَحِ وَيَأْتِيْ بِصَوْتِ حَيَاتِيْ بَقَّةً (٨٦) . — بَلَحُ مِنْ غَيْرِ أَزْوَانٍ يَأْتِيْلُ .
بَنْتِ الْمَلِكِ سَمِعَتْ وَاجِدَ أَمَا يَنَادِيْهِمْ عَنْ بَلَحٍ — مَقْعُوْلَةٌ فِيْهِ بَلَحُ الْيَوْمِيْنَ دَوْلُ ١١. بَصُتَ مِنَ الطَّبَّاكِ ،
شَابِلَتِ وَاجِدَ فَعَلَا أَمَا يَبِيْعُ بَلَحُ . — يَا فَلَانَةَ . — نَعَمْ يَا سَيْتِي . إِنْزَلِيْ قَرَامِ إِيْشِيرِيْلِيْ وَقَتِيْ بَلَحُ (٨٧) .

نَزَلَتْ الْخُذَامَةُ تَجْرِي — يَا عَمَّ الْحَاجِ إِذْ رَأَى لَنَا وَقْتَيْنِ بَلَغَ . وَرَأَى لَهَا الْوَقْتَيْنِ الْبَلَّغَ . خَافَ هُوَ لَمَّا كَانَ مِنْهُمْ قَبْلَ مَا تَرَوُحُ لِسَبْتِهَا . قَالَ لَهَا : هُوَ الْبَلَّغُ بِهِ لِكَيْ يَا سَبْتُ ؟ قَالَتْ لَهُ : لَعَمْ بِشِ (٨٦) . يُثِي . قَالَ لَهَا : ابْنِي يَا بَيْتُ (٨٧) عَلَيَّ سَبْتٌ طَيِّبٌ وَبَيْتٌ حَلَالٌ ، وَتَسْتَغْفِرُ النَّصِيحَةَ (٨٨) . — خَيْرٌ يَا اخُوَيَا ، فِيهِ أَه . ١٩ قَالَ لَهَا : خَيْرٌ إِنْ شَاءَ اللَّهُ ، ابْنِي مَا تَسْتَغْفِرُ لِيْشَ غَيْرَ الْخَيْرِ . قَالَتْ لَهُ : اللَّهُ يَبَارِكُ فِيكَ ، وَيَبَارِكْ لَكَ فِي صِحَّتِكَ وَفِي شَبَابِكَ . قَالَ لَهَا : شَوْفِي ، مَا تَدْلِيْشَ حَذَّ يَأْكُلُ مِنَ الْبَلَّغِ بِهِ غَيْرَ صَاحِبَتِهِ ، الَّتِي فِيهِ دَافَعَةُ نَعْمَتِهِ ، وَبَيْتُهُ زَاخِدَةٌ بِأَلِكٍ مِنَ النَّوَى الَّتِي أَمَا تَرِيْنِي . كُلُّ مَا تَرِيْنِي نَوَايَةَ تَاخِيْدَتِهَا ، وَاسْتَمْتَنِي غِ النَّوَى بِهِ بَيْعَةً يَوْمَ .. ابْنِي ، وَإِنِّي هَتْلَاقِيَهُ كُلَّهُ نَوَى ذَهَبٍ . — يُسْمِتُكَ .. يَسْئَلُ لَكَ طَرِيقَكَ . — اُذْعِي (٨٩) تَحْلِيْ حَذَّ غَيْرَ صَاحِبَتِهِ يَأْكُلُ مِنْهُ ، عَضَانُ لَوْحَدَ غَيْرِهَا كُلُّ مِنْهُ النَّوَى بِتَاعِهِ بِشَ هَيْبَتِي ذَهَبٍ . أَنَا قُلْتُ لِكَ أَمَهُ وَأَنْتِي خَرُهُ . — دَوَّحَ إِلَهِي يَفْتَحُهَا بِ وَشِكٍ ، وَيَرْفَعُكَ إِزَادَ الْحَلَالِ الَّتِي رَزَيْكَ فِي سَبْتِكَ .

خَدِثَ الْوَقْتَيْنِ الْبَلَّغَ وَطَلِعَتْ تَجْرِي عَنْ سَبْتِهَا . — انْقَضَصَ يَا سَبْتُ الْبَلَّغُ أَمَهُ . خَدِثَ مِنْهَا سَبْتُهَا الْبَلَّغَ ، وَطَلِعَتْ بَلْعَةً تَأْكُلُهَا ، هِيَةُ كَلَّتْهَا مِنْ هِنَا وَرَاجَتْ نَارَازَلَهُ مِنْ تَانِي دَوَّرَ الْاَرْضَ مِنْ هِنَا .. فَطَلِسَتْ لِحَذَّ رَقِيْبَتِهَا .

إِتْلَمَ الْحَرَسُ الَّتِي فَ السَّرَايَا كُلَّهُ يَبْجُتُوا (٩٠) . حَوَالِيْ بَيْتِ الْمَلِكِ عَضَانُ يَطْلَعُهَا .. أَبَدًا ، الْاَرْضُ بَتَلَمَ تَانِي ، يَبْجُتُوا .. بَتَلَمَ تَانِي . — أَهَ الْحِكَايَةُ دِي ؟ !! إِيْحَا نَبْعَتْ (٩١) لِلْمَلِكِ بَقَّةٌ مَفِيْشَ فَايْدَةٍ ، نَقُولُ لَهُ بِنَتِّكَ عَيَانَةً (٩٢) .

هَعْتُوا لِلْمَلِكِ .. جِهَ الْمَلِكِ يَجْرِي .. بَيْتُهُ الْوَحْدَانِيَّةُ بَقَّةٌ مَا فَيْشَ غَيْرِهَا .. — أَهَ ، بَيْتِي عَيَانَةً كَيْفَ ؟ . حَكَوْ لَهُ الْحِكَايَةَ مِنْ مَطْلَقٍ لَسَلَامُو عَلَيَّكَ (٩٣) . دَخَلَ شَافَ الْبَيْتَ — خَالَتِهَا تَقَطُّعَ الْقَبْرِ . طَلَعَ مُنَادِي فِي الْمَدِيْنَةِ « بَيْتَ الْمَلِكِ عَيَانَةً وَالَّتِي يَصْجِيْهَا يَبْجُتُهَا » (٩٤) ، وَالَّتِي مَا يَصْجِيْهَا شَ الْمَلِكِ مَفِيْشَ رَقِيْبَتِهِ .. عَضَانُ مَا خَدَشَ يَقُولُ أَصْجِيْهَا وَهُوَ عَارِفٌ إِنَّهُ بِشَ هَيْبَتِيْ يَصْجِيْهَا .. اِنْقَدَمُوا بَقَّةُ النَّاسِ الْحَكَا .. الَّتِي لَهُمْ فِي الْمَسْأَلِ دِي .. عَضَانُ أَهَ ؟ .. يَبْجُتُونَا بَيْتَ الْمَلِكِ . حَاجَةُ كَبِيْرَةٍ قَوِيْ ، وَدِي فُرْصَتُهُ . يَتَقَدَّمُ فَلَاذَّ بِهِ . — أَنَا يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ أَصْجِيْهَا . — اِنْتَهُ عَارِفَ الشَّرْطِ ؟ — الْيَوْمَ عَارِفُهُ . — طَبَّ تَعَالَى شَوْفِهَا الْاَوَّلُ . يَدْخُلُ يَشَوْفُهَا . إِنْ قَالَ الْيَوْمَ أَطْلَعْتُهَا وَمَطْلَعُهَا شَ يَطْلَعُ رَقِيْبَتَهُ . إِنْ قَالَ لَمْ مَا أَقْدَرُشَ بِبَقَّةٍ خَلَّاصَ .. يَتَكَلَّمُ عَلَى اللَّهِ يَدُوْحَ مِنْ مَكَانٍ مَلَاةٍ . اِنْقَدَمُوا كَبِيْرَ ؟ .. اِنْقَدَمُوا تِسْعَةً وَتِسْعِيْنَ وَاجِدَ ، وَالتَّسْمَةَ وَتِسْعِيْنَ دَوْلَ مَوْبُفُوشَ يَطْلَعُهَا ، وَالْمَلِكُ قَطَعَ اِرْقَابَهُمْ وَطَلَعَهَا عَنْ بَابِ الْمَدِيْنَةِ .

حَدَّ الشُّلَايِزُ مَحْدَدَ بَلْعَةً صَفَرَةً مِنَ الْبَلَّغِ الَّتِي عَنَدَهُ ، حَطَّهَا بِ جِيْبِهِ ، وَزَاغَ عَنْ الْمَلِكِ . — أَنَا يَا جَلَالَةُ الْمَلِكِ الَّتِي هَضَجِيْ بِنَتِّكَ . قَالَ لَهُ : طَبَّ أَنْدَخُلُ شَوْفِهَا الْاَوَّلُ . دَخَلَ شَافَهَا قَالَتْ : الْيَوْمَ أَطْلَعُهَا . — يَا ابْنِي اِنْتَهُ لِسَةُ شَابٍ يُحْسِرُهُ ، وَابِيْكَ شَافِيَتْ تِسْعَةً وَتِسْعِيْنَ حَكِيْمٍ اِنْتَفَلَعَتْ رَقِيْبَتَهُمْ ، وَمَعْتَلَفَةٌ عَنْ بَابِ الْمَدِيْنَةِ . قَالَ لَهُ : أَنَا هَطْلَعُهَا ، تَسَ لِيْهُ شَرْطُ تَانِي . — شَرْطُ أَهَ ؟ قَالَ لَهُ : لِيْهُ عَنَدَهَا أَمَانَةٌ ، أَحْذَرُ قَبْلَ مَا اَعْمَلُ أَيْ حَاجَةٍ . — أَمَانَتُهُ أَهَ ؟ قَالَ لَهُ : كَيْشَ وَعَضَا وَطَلَايَةِ . — فَلَاذَّ بِهِ لِيْ عَنْدِيْكَ كَيْشَ وَعَضَا وَطَلَايَةِ ؟ . قَالَتْ : الْيَوْمَ . — طَبَّ هُمُ فَاهُ ؟ . قَالَتْ : فِي التَّشْرِِيْحَةِ ، الْمِفْتَاحُ فِي الْمَكَانِ الْفِلَالِيْنَ بِتَاعِ الْجُرْدِ الْفِلَالِيْنَ ، اِفْتَحُوا الْجُرْدَ وَادْوَعُمُوهُ ، يَكُونُ أَنَا مَا حَضَلِيْشَ الَّتِي حَضَلُشَ بِهِ غَيْرَ عَضَانُ طَلَعَتْ الرَّاجِلَ بِهِ ... الَّتِي هُوَ الشُّلَايِزُ مَحْدَدَ ... جَائِيْلُهُ حَاجَتُهُ وَادْوَعَالُهُ وَهُوَ طَلَعَ الْبَلْعَةَ الصَّفَرَةَ مِنْ جِيْبِهِ ، قَالَ لَهَا : كَلِيْ دِي . كَلَّتْهَا .. طَلِعَتْ عَلَى الْاَرْضِ كَاتَّ مَفِيْشَ حَاجَةٍ

- ١٤ — إصباح الخير : هكذا يلقون تحية الصباح في قرية الراوى ، وكانهم يقولون : إصباحُ الخير إصباحك هذا .
- ١٥ — إنته عارف البير وغطاه : تعبير شائع يفيد عدم خفاء الأمر بتفاصيله على من يقال له .
- ١٦ — شرب الصنعة : اتقنها وعرف أمرارها .
- ١٧ — أسطى : كلمة فارسية معناها « الأستاذ » ، وهى تطلق في العامية المصرية على الماهر في صنعة ما .
- ١٨ — أُلِمَتى : متى .
- ١٩ — لفقها : خاط حرق المخطط من الداخل .
- ٢٠ — القيمان : خيط إسطواني من الحرير أو الكتان يوضع حول رقبة الثوب وذيله وطرق كمينه لدعمهم وزينتهم .
- ٢١ — على سنجة عشره : تعبير شائع يفيد الكمالات .
- ٢٢ — سيَّالُه : جيب ذو فتحة طولية يكون في الجلباب لتوضع فيه الأشياء .
- ٢٣ — دُور : بحث وجدُّ في البحث .
- ٢٤ — انشلت الأرض وبلعت : تعبير شائع يفيد معنى الإخفاء التام .
- ٢٥ — ملقهش : لم يجده .
- ٢٦ — أوضه : حجرة .
- ٢٧ — الوليَّة : « الولي » واحد الأولياء . وهكذا تكون « الوليَّة » للمرأة بمثابة التكريم لها ، بيد أن الكلمة تأخذ في أحيان كثيرة المعنى المضاد لذلك .
- ٢٨ — حيلها : « الحيل » هو الحول والقوة ، يقولون : « فلان مايفهش حيل » أى ليست به قوة . و « قامت على حيلها » أى اعتمدت في قيامها على ما بها من قوة .
- ٢٩ — حاجتن : حاجة ، لكنهم نوتوها بالجر في كل المواضع .
- ٣٠ — يادوب : تؤدى معنى بالكاد .
- ٣١ — كِه : هكذا .
- ٣٢ — مِنَّاه ؟ : من أين ؟
- ٣٣ — إخص : كلمة استقباح وشتم ، ويذهب تيمور في معجمه الكبير إلى أن أصلها « إخصاً ، للكلب .
- ٣٤ — يله قُدَامى : هيا أمامى .
- ٣٥ — عيل : مفرد « العيال » ، أى ما يعالون ، سموا لذلك « عيالاً » .
- ٣٦ — حطه : وضعه .
- ٣٧ — برضه : أيضاً .
- ٣٨ — زى : مثل .
- ٣٩ — أديكى : ها أنتِ .
- ٤٠ — يكوننى ؟ : ألا يكون ؟
- ٤١ — كثر ألف خيرك : تعبير شائع يحمل معنى الامتنان الشديد في السياق الذى ورد فيه . وفى سياق آخر قد يعنى الاعتذار عن قبول المساعدة ، أو التفرغ المهذب .
- ٤٢ — تصعَّبه : ترتبطه من النوم .
- ٤٣ — آه ده : استفهامية تفيد الاستغراب ، ومعناها : ما هذا ؟ !!!

- ٤٤ — فَرَّ : « الفز » حركة فجائية من خوف أو غيظ سحبوها على الحديث أيضاً .
- ٤٥ — ماتتَجَوَّزَ لاه : أى لماذا لا تتزوج ؟ .
- ٤٦ — لا هى : استفهامية استنكارية بمعنى : هل هى ؟ .
- ٤٧ — دلوخت : هذا الوقت ، مما قلبوا قافه خاء .
- ٤٨ — كَيْفَ : هى « كَيْفَ » الفصحى .
- ٤٩ — التسيريحه : من مكونات غرفة النوم ، وبها مرآة تتزين المرأة أمامها وترجل شعرها .
- ٥٠ — جرد : درج ، مما أهدثوا به قلبا مكانيا كاملاً .
- ٥١ — مصقفه : مصقفة ، مما أهدثوا به قلبا مكانيا .
- ٥٢ — شَائِلِيْنُهُ هَيْلُهُ بَيْلُهُ : أى حملوه معا دفعة واحدة ، وبها اتباع .
- ٥٣ — القَنْعَره : العنجهية . وتجيء هذه الكلمة في سياق يفهم منه أن « الشاطر محمد » لم يكن يرتدى غطاء رأس قبل أن يفقد كيسه السحري ، فلما فقدوه وادرك أن ماله إلى زوال إتضع كرامة الناس وأرتدى الطاقية .
- ٥٤ — هُوَ : هو .
- ٥٥ — أُمِّيَّه : ماء .
- ٥٦ — يَدُوس : يضغط .
- ٥٧ — شُبَيْكُ لُبَيْك : إذا كانت « لُبَيْك » من التلبية يكون معنى العبارة « أنا مقيم على طاعتك » ، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان ، وتكون « شُبَيْك » اتباع تقدم عن موضعه ، والنصب يكون على المصدر . أما إذا كانت « لُبَيْك » من « اللَّبِّ » أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة « دار فلان تَلْبُّ دارى » ، أى : تحاذيها) يكون معنى العبارة « أنا مواجهك بما تحب إجابة لك » ، والياء هنا تكون للتثنية ، وفيها دليل على النصب للمصدر .
- ٥٨ — مفهباش نُفَاخُ النار : « نُفَاخ » جمع نافخ . و « النفاخ » دفع الهواء فى النار حتى تشتعل أو فى الشيء حتى ينتفخ . ومعنى العبارة : ليس فيها أحد من البشر ، باعتبار أن نافخي النار هم البشر .
- ٥٩ — تنفخ : يقولون . « فلان نفخ فلان كف » أى ضربه كفا . و « السمس تنفخ فيه » أى أن الشمس تصب شواظ لهيبها عليه .
- ٦٠ — بطن جبل : فجوة فى الجبل .
- ٦١ — يَدَارِى : يتوارى .
- ٦٢ — على مدد العين : منتهى ما يرى البصر .
- ٦٣ — نَفْسُهُ اتَحَرَّكَتْ : أى رغبت فى الحياة فدفعته إلى مواصلة السير .
- ٦٤ — جرود : ملساوتان .
- ٦٥ — خَشَشِرِه : نهاية الجريد التى تترك بالنخيل عند تقليعه .
- ٦٦ — تَقْبَان : ثعبان ، مما قلبوا ثاءه تاء .
- ٦٧ — قاطر : أى يداوم ملاحظتها أينما ذهبت لا يتوانى فى ذلك .
- ٦٨ — سمره : سمراء .
- ٦٩ — قشعرت : إقشعرت ٧٠ — ورايا : ورائى .
- ٧١ — زباطه : العرجون الذى يحمل ثمار النخيل .
- ٧٢ — صهرى : ظهري ، مما قلبوا ظاءه ضادا .

- ٧٣ — المياط : البكاء بصوت عال .
 ٧٤ — مائتوعوش : « الوغوش » القلق الزائد من خوف .
 ٧٥ — الجئي : القادمة . هيقه : سوف .
 ٧٦ — مكرويين : أى فى عجلة من أمرهم .
 ٧٧ — شال : قطعة من قماش خفيف تلف حول الرأس .
 ٧٨ — حوالين : حول .
 ٧٩ — صوت حياني : صوت عال ومنغم .
 ٨٠ — وقنتين : اثنتين ، مثنى « اقة » . كان يشتري ويبيع بها وزنا إلى أن قامت ثورة يوايد فالتفت وحل محلها الكيلو جرام ، وهى أكبر منه .
 ٨١ — لَحَ : (لا) الفصيحة ، حرف نفي لقولهم : فلان فعل وهو لم يفعل ، أو يفعل وهو لن يفعل . وكذا حرف نهى لى قولهم : « لَح ماتعملش كذا » ، وأيضا تجيء ضد « حاضر » التى بمعنى سوف أفعل .
 ٨٢ — باين : ظاهر وواضح .
 ٨٣ — تستاهلى : تستحقى ، وهى مما خففوا همزته الفا لينة لسهولة النطق .
 ٨٤ — أوعى : إياك أن تفعل ، أو كونى واعية ولا تفعل ذلك .
 ٨٥ — ييحتوا : يمحروا .
 ٨٦ — يُبَيِّت : نُبِث ، مما قلبوا ثاءه تاء .
 ٨٧ — عيانه : مريضة .
 ٨٨ — من ططلق اسلامو عليك : لازمة من لوازم الاختصار فى القصص ، وهى تعنى من البداية إلى النهاية .
 ٨٩ — يَصْنِجِيهَا : يشفيها .



صفحات من كتاب الشرق القديم :

جلجامش وحلم الخلود

حمدي أبو كيلا

قبل ان نبدأ

إلى حد التخل عن كل ما بلغه من جاه وثراء في سبيل تحقيق حلمه في أن يدفن في أرض ذلك الوطن وعلى الطريقة التي يدفن بها أهله .

أما قصة الشقيين فتدور حول كراهية الخيانة وتمجيد الوفاء وحتمية انتصار الخير على الشر ولنرجى الحديث — إلى حيث يتسع المقام — عن وفاة ايزيس . . وعطاء أوزيريس ، وبسالة حورس في الدفاع عن الحق المسلوب . هذا بعض ما نستقيه من أساطير وأداب مصر القديمة عن مفهوم البطولة وسماط الأبطال . أما مفهوم البطولة في أساطير وأدى الرافدين فتعالوا نتعرف عليه عند «جلجامش» بطل أشهر أساطير العراق القديم على الإطلاق .

تاريخ وجغرافيا

يقول التاريخ — والعهد على الرواة — إن حاكما يدعى «جلجامش» حكم مدينة «أوروك» نحو سنة ٢٥٠٠ ق.م . حيث قامت إحدى دويلات المدن في عصر فجر السلالات . وقد كانت «أوروك» هذه مدينة سومرية شهيرة عرفت فيما بعد في العصور العربية والإسلامية باسم «الوركاء» أو «الوركاء» .. وتضيف الجغرافيا إلى معلوماتنا أن أطلالها تقع الآن على بعد ٢٢٠ كيلو مترا إلى الجنوب الشرقي من بغداد وعلى بعدة من مجرى نهر الفرات بنحو ٢٠ كيلو مترا إلى

على الرغم من أن حضارات وادي الرافدين قد تزامنت مع الحضارة المصرية القديمة ، إلا أننا نرى أن أوجه الاختلاف بين الحضارتين تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

وقد تجل ذلك التباين في صور عديدة ولكن ما يعيننا منها هنا هو انعكاسه على الأساطير والأداب التي أنبتتها كل من الحضارتين ، ويكفي أن نشير — على سبيل المثال — إلى ذلك الاختلاف الجوهري في نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم «البطولة» والصفات التي يغلب أن يتحلى بها البطل قبل أن يتسنى مكانته المتميزة في سياق الحكاية أو الأسطورة ، إذا ما قارناها بما يقابلها في أساطير وأداب الرافدين . إن إجراء مثل تلك المقارنة كفيلا بأن يكشف لنا عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين الحضارتين تحتاج إعادة نظر . فأنظر إلى ما يميز البطل — مثلا — في قصة الفلاح الفصيح فستجد أنه بلاغته ومثابرته على المطالبة بحقه حتى النهاية ، مع تحليه بالقدر الكافي من الشجاعة والجرأة في مواجهة أصحاب السلطة والنفوذ^(١) . أما استحقاق «سنوحى» للبطولة في القصة المشهورة فيرجع إلى استمساكه بالوالد لوطنه (مصر بطبيعة الحال) وأحساسه بالانتماء إليه

شرق ..

.... واسطورة

ثم جاءت الاسطورة التي دونت لأول مرة في زمن يرجع إلى مطلع الألف الثاني قبل الميلاد لتقص علينا لاسيرة جلجامش الحاكم فحسب ، بل أسطورة جلجامش .. الحاكم والمحارب والمغامر ، بل والفيلسوف والإنسان .

وإذا سلطنا بأن جلجامش الأسطوري هو جلجامش التاريخي فمن البديهي أن الاسطورة قد ركبت متن الخيال الذي خلق بها في سمائه مبتعدا عن أرض التاريخ .

ولكن لأننا نعلم أن الخيال الأسطوري ليس نبتا شيطانيا ، وأنه مهما بلغت شطحاته من الغرابة والبعد عن المألوف وابتداع الخوارق ، فين جذوره ضاربة في أرض الواقع التي تمد به جريق الحياة ماء وغذاء ، ليمزجها بدوره بنير الفكر ونسيم الإبداع قبل أن يعيد تمثيلها أنهارا ونشارا ، يختلف مظهرها كثيرا عن أصلها البدين وأن كان الجوهر لم يتبدل في عناصره الأصلية ، ولم يستجد عليه إلا إعادة التكوين .

لأننا نعلم ذلك فسوف نقرأ التاريخ بين سطور الاسطورة ، وسوف ندرك ماحدث عندما نستمع إلى ما نعلم بأنه لم يحدث ، وسوف نستشف الحكمة عبر تأمل الأفكار الخرقاء ، ونستل المعاني البسيطة من بين أنياب الخوارق .

عود على بدء

فلنتوقف قليلا — إذا — لننتلمس مواقع إقدامنا على أرض التاريخ قبل أن تلقى بأنفسنا وسط التيارات المتضاربة في بحر الاسطورة .

مرة أخرى نعود لرواة التاريخ لكي يتبؤنا — على عهدهم — أنه في الزمن الذي تتناوله الاسطورة كان النظام السياسي السائد في العراق القديم هو نظام «دويلات المدن» ، حيث كانت المدينة دولة مستقلة عن غيرها من الدول القائمة في المدن الأخرى . بينما كانت هناك قبائل وأقوام أقل تحضرا تعيش وتنتقل في المناطق المحيطة بتلك المدن والفاصلة بينها في الوقت نفسه . وقد كانت الحياة داخل أسوار المدن مشوبة دائما بالقلق والتحفز ، إما خوفا من إغارات القبائل القاطنة خارج المدينة بغرض السلب والنهب ، أو توقعا لمحاولة غزو مرتقبة من قبل أهل مدينة أخرى يرغبون في فرض سيطرتهم على المدينة الأولى طمعا في الغنائم والأسلاب والسلبا ، أو

رغبة في تسخير أهلها لخدمتهم أو لغير ذلك من أسباب الغزو .

وأحيانا أخرى كان القلق والتحفز يرجعان إلى استعداد حكام المدينة وأهلها أنفسهم للقيام بحملة أو غزوة على هؤلاء اللوم أو أولئك لنفس ما ذكرنا من دوافع وأهداف .

خلاصة القول إن الحياة في «دويلات المدن» كانت حياة حرب ونزال مما دفع بالقوة المادية لكي تحتل مكان الصدارة بين تلك النخبة من المزايا والصفات التي يمكن لمن يتمتع بها أن يعد في نظر قومه من الأبطال ، بل إنها أحيانا ما جبت كل المكونات الأخرى الداخلة في مفهوم البطولة لكي تنفرد هي بكونها غاية تلك البطولة ومقياسها . للمحارب الذي أثبت تفوقه في الميدان وقهر العديد من الأعداء ، والذي يعيش مهابة مرهوب الجانب حتى بين أبناء قومه ، هو المثل الأعلى الذي تتطلع إليه الأبصار وترى عنه المغامرات وتحاك حوله الأساطير ، يستلهمها القوم إذا نفروا للقتال ويجترونها إذا وقعوا فريسة للضميم أو الأذل .

فإذا ما أضفنا إلى صفات بطلنا هذا أنه كان حاكما مهيمنًا ، بيده الحماض والأقدار ، فلن أحدثك عما سوف يناله من الأضغاث المضاعفة من كل صنف ذكرناه أو لم نذكره من صنوف التقدير والأجلال فوق غيره من المحاربين والأبطال .

هو الذي رأى كل شيء

وقد عثر على أحدث وأكمل نسخة لنصوص الاسطورة ضمن بقايا مكتبة الملك الآشوري «أشوربانيبال» ببنوى ، ويرجع تاريخ تدوين تلك النسخة إلى القرن السابع قبل الميلاد . وهي مدونة بالشعر البابلي على شكل ملحمة طويلة تتكون من نحو ٣٥٠٠ بيتا مقسمة على اثني عشر لوحا طينيا . وقد اختار لها ناسخها عنوانا : «هو الذي رأى كل شيء» . وتبدأ الملحمة ببديجاة طويلة تعدد لنا أوصاف جلجامش وأعماله البطولية ، ومن ذلك أنه «هو الذي رأى كل شيء ، وهو الحكيم العارف الذي خرف جميع الأشياء وأبصر الأسرار وكشف الخفايا المكتومة ، وبني أسوار «أورو» المحصنة ، وهو البطل والنور النضاح ، مكمل القوة ، طوله إحدى عشر ذراعا وعرض صدره تسعة أشرار وهيئة جسمه مضطربة كالثور الوحشي ، وفلك سلاحه لإيضاميه أو يصده شيء ، وعلى ضربات المطبول تستيقظ رعيت» ، كما أنه هو الذي محفر الأنبار في مجازات

الجبال ، وعبر البحر المحيط إلى حيث مطلع الشمس ، وجاب جهات العالم الأربع وهو الذى سعى لينال الحياة الخالدة .

وعن استيقاظ الرعية على نقات الطبول يقول بعض الباحثين إن تلك الطبول كانت تدق إيدانا يجمع الرجال والشبان للعمل بطريق السخرة . وإن كان هناك تفسير آخر لدقات الطبول التى توقظ الرعية على أنها دعوة لتلبية نداء الحرب . وهى تبقى رمزا له دلالة فى كل الأحوال .

ولانتسى الديباجة أن نخبرنا عن طبيعة تكوين جلعاش الذى «لثلاه اله ولثله الباقي بشر» .

من يفل الحديد ؟

وبعد الديباجة ندلف للوقائع لنرى أن جلعاش «لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار ، فلم يترك أبنا طليقا لأبيه ولا عذراء طليقة لأمها ، ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل» . وقد اثار ذلك غضب رجال أوروك وأبطالها فتوجهوا بالشكر إلى الهتهم ، وتداول الآلهة فى الأمر وقدروا خطورته واستقر رأيهم على أنه لن يردع جلعاش هذا الذى خلقوه بإرادتهم من قبل إلا أن يخلقوا الآن غريما له «وليكن مضاميا له فى قوة اللب والعزم ، وليكونا فى صراع مستديم ، لثلال «أوروك» الراحة والسلام» . وقد كلنوا واحدة من بينهم تدعى «أورويو» يوضع قرارهم موضع التنفيذ ، ففسلت بينها وأخذت قبضة من طين ورمتها فى البرية ، وهكذا خلقت «أنكيكو» القوى الذى يكسو جسمه الشعر الكثيف ، وشعر رأسه كشعر المرأة ، ولا يعرف الناس ولا البلاد ، ويأكل العشب مع الغنم ويسرق قلبه مع الحيوان ، ويتدافع مع الوحوش عند مساقى الماء . ول ذلك إشارات واضحة لصفات فصيل من البشر الرجل يقطنون البرارى ويعاشون الحيوانات ولا يمارسون حياة التحضر ، وهؤلاء هم الغريم والخصم الطبيعي لـ «جلعاش» الذى يعيش ويحكم داخل أسوار المدينة ويقترب من ملذات الحياة فيها .

المصيدة

والآن ، بلى أن يلتقى البطلان الغريمان لكى تستأنف الأحداث مسارها المنشود . ولذلك فقد برز فى الساحة شخص جديد ، أتى ليؤدى مهمته فى تقريب لحظة الالتقاء ثم يذهب فى سلام . ذلك هو الصياد الشاب الذى أبصر

«أنكيكو» وهو يعيش بين الحيوانات ، فركبه ذعر شديد وهرع إلى أبيه يقص عليه ما رآه ويشكو له من ذلك المخلوق الغريب قائلا : «لقد ملا أوجارى التى حفرت ، وقطع شباكى التى نصبت ، فجعل حيوان البرير من يدي وحرمنى من الصيد فى البرية» فاستمع الأب إلى رواية ابنه ونصحه بالذهاب إلى جلعاش «الذى لا مثيل له فى البأس والقوة» وإعادة القصة على مسامعه ، ثم أسر له بخطة محكمة للإيقاع بأنكيكو ، وطلب منه أن يقترحها على جلعاش حين يمش بين يديه . فنفذ الصياد توجيهات أبيه ، وراقت الخلطة لجلعاش فامره بتنفيذها فوراً . فأسرع إلى المكان الذى سبق أن رأى فيه أنكيكو مصطحبا معه هذه المرة فتاة من فتيات الهوى ، وجلسا ينتظران بفيتهما ، فلما ظهر أنكيكو وسط رفاهه من حيوان البر ، حث الصياد الفتاة على أن تبرز لأنكيكو وتكشف له عن مفاتنها — حتى يقع فى حبائلها — قائلا لها : «علمى الوحش الغر فنون المرأة» . ونفذت الفتاة أوامر الصياد ، ومارست كل فنونها فى إغراء أنكيكو وغوايته ، حتى انجذب إليها وتعلق بها . وهكذا استمر فى معاشرتها ستة أيام وسبع ليال .

«وبعد أن شبع من مفاتنها وجه وجهه إلى إلهه من حيوان الصحراء ، فما أن رأت الغنم أنكيكو حتى ولت عنه هاربة ، ولزت من قربه وحوش الصحراء ، وزعر أنكيكو ووهنت قواه ، وخذلته لما أراد اللحاق بحيواناته . واضضى أنكيكو خائر القوى لا يطيق العدو كما كان يفعل من قبل ، ولكنه صار فلانا واسع الحس والفهم» .

نبيح الحكمة

إذا تأملنا الجملة الأخيرة من مقتطفنا السابق فلن نملك أن نمتنع أنفسنا من التساؤل عن العلاقة بين معاشرة أنكيكو للغانية القادمة من «أوروك» وبين اكتسابه للطفة وسعة الفهم . وأن يمكننا من الإجابة على هذا التساؤل إلا التسليم باعتبار المرأة هنا ممثلة للمدينة بكل ما تعنيه المدينة من دلالات ومعاني لذلك القادم من البرارى ، وبكل ماتقدمه حياة المدينة — خيرا وشرًا — لمن يقترب منها ويعيش فى كنفها . فهى وإن أضعفت من قوته البدنية وأبعدت عنه رفاهه القدماى من حيوان البرية ، إلا إنها قدمت له حياة المتعة والسرور . كما أن احتكاكه بها جعل منه مخلوقا «فلانا واسع الحس والفهم» .

ملا الأسى قلبه ، وثاق إلى حياته الأولى بين الوحش ووسط الصحارى ، واشتكى إلى صديقه قائلا : « لقد تراخى ساعداى ، واستحالت قوتي وهناء . وأراد جلعاش أن يخرج صديقه من ملكه وضيقة فاقترح عليه أن يقوما بمغامرة جريئة حيث يتوجهان إلى غابة الأرز (أرض لبنان) ليقتلا المارد «خميابا» الذى يعيش فى الغابة ويسيطر عليها ويحرسها ، وبذلك يسجلان إسميهما فى عداد الخالدين . وعندما يحاول أنكيود أن يثنيه عن مغامرته ويحذره من مخاطرها خوفا من قوة «خميابا» الشهير ، يصر جلعاش على خوض المغامرة قائلا لأنكيود : « إذا هلكت فساخذ لى إسماء . وبعد أن صلى البطالن للكلية ، ثم تزودا بالأسلحة التى صنعهاا خصيصا لهذه المغامرة ، توجها إلى الغابة البعيدة حيث تمكنا من قطع أشجار الأرز وقتل «خميابا» وقطع رأسه ، ثم عادا مظفرين إلى «أوروك» .

حلم الخلود

ونستطيع هنا أن نقف قليلا لنلاحظ أن «حلم الخلود» قد بدأ يلعب دوره الهام فى توجيه أفكار جلعاش ومغامراته ، فإن كان السلم مازال حتى الآن منحصرا فى الخلود المعنوى الذى يطمح إلى الفوز به عبر الاتيان بعمل بطولى فذ يجعل إسمه حيا فى ذاكرة الأجيال القادمة . ونقرأ هذا بوضوح فى قوله «إذا هلكت فساخذ لى إسماء» . وعلى الرغم من ذلك ، فإن العمل نفسه يفتقر إلى البعد الإنسانى ، وهو يستمد أهميته — فى سياق الأسطورة — من أنه يضيف علامة جديدة على قوة جلعاش وجراته وإصراره على قتل «خميابا» المارد الذى «تنبعث من فمه النار» ونفسه الموت الزؤام . — ولشجرة عياب الطوفان ، فهو يرحل بعيدا إلى غابة الأرز ويواجه الأهوال حتى يتقلب على خميابا «القرى» ليثبت أنه «الأقوى» ، فيخذ لنفسه إسماء «من بعد أن تولد الأجيال الآتية» ، كما يستمد أهميته — فى سياق بحثنا — من أنه يعود بنا إلى ما افترضناه بداية حول المكانة المتميزة للقوة المادية فى تشكيل صورة البطل فى أساطير وأداب «دويلات المدن» التى مثلت النموذج السائد فى النظام السياسى للعراق القديم .

غرام عشتار

نعود الآن لنصل ما انقطع من متابعة مسيرة بطلنا جلعاش الذى يبدو أن بطولته وانتصاره على «خميابا» قد أضفى عليه هالة من الجمال والجاذبية فى عيون «عشتار»

وقد اتنعت المرأة أنكيود بأن تصطحبه إلى أوروك بحيث يلبس الناس أبهى الحلل ، وفى كل يوم تقام الأفراح كالعيد ، وحيث الفتيات الحسنن .. اللاتي يخرجن المقامع من مضاجعهم» . وأيضا «حيث يحكم جلعاش كامل الحول والوقوة ، والمنسلط على الناس كالثور الوحشى» . وقد قبل أنكيود أن يذهب إلى أوروك ويتحدى جلعاش معلنا فى زمر وثقة «إن الذى ولد فى الصحراء هو الأشد والأقوى» . هكذا قال أنكيود بعد أن نهض من على «الأرض فراش الناعم» كما تقول كلمات الأسطورة .

استغاثة

وفى طريقه إلى المدينة ، قابل «أنكيود» رجلا قادها إليه من هناك ليستنجد به من جلعاش ويخضعه على الأسراع بلقائه ومقاتلته لأنه : «قد اهل فى المدينة المنكودة العار والندس وفرض عليها أعمال السخرة» . كما أنه «يختل العرائس قبل أنواجهن فيكون هو العريس الأول قبل الزوج» — «ولما فاه الرجل بهذا القول إمتنع وجهه أنكيود» .

محبة بعد عداوة

وأخيرا وصل «أنكيود» إلى أوروك ولما هبى الفرائش — «أشخاراء» واقترب جلعاش ليتصل بالآلهة مساء ، وقف أنكيود فى الدرب يسد الطريق بوجهه» . (رواؤشخاراء) هى إلهة من آلهات الحب وإحدى صور عشتار فى المعتقدات العراقية القديمة . والفقرة كلها تشير إلى طقس دينى كان يمارس فى العراق القديم ، حيث كانت كاهنة من كاهنات إلهة الحب تتوب عنها فى الاتصال بالملك ضمانا لا لحلال الخصب والرخاء فى البلاد) .

ولما وقف أنكيود يسد باب المعبد بقدميه ويمنع جلعاش من الدخول «امسك أحدهما بالآخر وخارا خوار ثورين وحشيين» . ودارت معركة عنيفة ومتكافئة انتهت بفوز عسير لجلعاش ، كما انعقدت على إثرها أواصر الصداقة بين البطلين اللذين أعجب كل منهما بالآخر . وقد عبر أنكيود عن تسليمه بهزيمة أمام جلعاش وإعجابه بقوته قائلا : «إنك الرجل الأوحد أنت الذى ولدته أمك ، وقدرت لك الملوكة على البشر» .

الماضى الحى

بعد أن مرت على أنكيود فترة من الاستقرار فى «أوروك»

ذلك مصيرا لا يختلف عن مصير الطائر الذي كسر جناحه أو الحصان الذي حكم عليه بالسوط والمهزأ والسير .

انتقام الأنثى

لما انتهى جلعاش من حديثه المبهين ، استشاطت عشتار غضبا وغيظا ، فصعدت إلى أبيها الاله «أنوا» الذي يعيش في السماء — كما تقول الاسطورة — وشكت له من إهانات جلعاش وصدده لها ، وطلبت منه أن يخلق لها ثورا سماويا يستطيع أن يظلب جلعاش ويهلكه . وقد اضطرب أبوها للاستجابة لطلبها ، وسلمها مقود الثور السماوي الذي هيبط به إلى الأرض في أوروك ، ولكن أنكيود وجلعاش هجما عليه وصارعا حتى صرعا ، ثم انتزعا قلبه وقديماه قربانا للإله «شمش» . فجن جنون عشتار وصعدت فوق أسوار أوروك وأخذت تصيح «الويل لجلعاش» . وعلى أثر تحريض عشتار وأبيها أنو انعقد مجلس الآلهة وسط غضب شديد على جلعاش وأنكيود لأنهما قتلا ثور السماء الوحي كما سبق أن قتلا خمبابا المارد . وبعد مساورات ومدولات طويلة . حكموا على أنكيود بالموت .

لفز الحياة والموت

أيقظ موت أنكيود في أعماق جلعاش حلمه القديم بالخلود . ولكنه الآن لايفكر في تغليب ذكراه عبر أعمال البطولة كما عبر عن أفكاره وهو في طريقه لقتل خمبابا المارد قائلا : «إذا هلكت فساخذ في إسماء ، بل صار يحلم بالخلود المادي ، بمعنى التغلب على الموت ، ويطمح في حياة بلا نهاية حيث ينضم إلى «مجمع الآلهة» . «إذا مت افلا يكون مصري مثل أنكيود ؟ لقد غدا «صاحبى الذى أحببتة ترابا وأنا ساضطجع مثله فلا اقوم أبدا الأبدين ؟ أم سيكون في وسعى إلا أرى الموت الذى أخشاه وأرهيه ؟»

ولكن من ذا الذى استطاع أن يقهر الموت ويحقق حلم الخلود ؟ إن جلعاش لايسمع عن بشر حقق هذا الحلم سوى «أوتو نيشتم» الذى يسمونه «القاصى» ، والذى انضم إلى «مجمع الآلهة» ، فلا أمل لجلعاش إلا في الذهاب إليه ليسأله «عن لفز الحياة والموت» . وقد عقد العزم على أن يبحث عنه ويذهب إليه أينما كان «بالحزن والألم» ، وفي القر والحر وفي الحشرات والبكاء . وانطلق في طريقه فصارع الأسود التى تحرس مداخل الجبال وجادل «الرجال

إلهة الحب والجمال . فقد تجلت له فوق أسوار أوروك ونادته قائلا : «تعال يا جلعاش وكُن حبيبي الذى اخترته ، ستكون زوجي وأكون زوجتك ، ساعد لك مركبة من اللانزود والذهب ، وإذا ما دخلت بيتنا فستقبل قديمك العتبة والدكة ، وسينحنى خضوعا لك الملوك والحكام والأمراء ، وسيقدمون لك الاتوة من نتاج الجبل والسهل» . وبدلا من أن يدير هذا النداء الأنثوى العاشق رأس جلعاش ، فإنه يثر رفضه وغفوره فيغفل القول لصاحبه ، ويرد عليها بحديث طويل يفيض بالبلاغة في تعبيره ، وإن كان أكثر إفاضة في الإمانة والتحقير : «أى خير سألته لو اتخذتك زوجة ؟ ما أنت إلا الموقد الذى تخمد ناره في البرد . أنت كالباب الخلفى الذى لا يصد ريحا ولا عاصفة . أنت قصر يتحطم في داخله الأبطال . أنت قبر يلوث من يحمله ، أنت قرية تبلل حاملها . أنت حجر مرمر يستقدم العدو ويغريه . أنت نعل يقرص قدم منقلعه . أى من عشائك أحببتة على الدوام ؟ وأى من رعائك أرضك دائما ؟ تعال أقص عليك ماسى عشائك : تموز حبيب صباك قضيت بالبكاء عليه سنة بعد سنة . عشتار الطير المرقش ولكنك ضربته وكسرت جناحيه . رمت بصبك الأسد كامل القوة ولكنك حفرت له سبع وجرات وسبع . ورغبت في الحصان المبرز في السباق ولكنك سلطت عليه السوط والمهزأ والسير ، وقضيت على أمه أن تواصل البكاء والندب عليه . وأحبيت راعى القطيع الذى راح ينحر الجداء ويطبئها كل كل يوم ، ولكنك ضربته وحولته ذنبا فصار يطارده رفاته من حماة القطيع ، وكلابه تعض ساقيه . وأحبيت بستانى أبيبك الذى حمل إليك سلال التمر بلا انقطاع وجعل مائدتك عامرة بالوفير من الزاد كل يوم ، ولكنك راودته عن نفسك فقال لك لن أكل خبز الخنا والعار ، فضربته بعصاك ومسخته ضلعا ، فإذا أحببتنى فستجعلين مصري مثل هؤلاء .

ولا يفوتنا أن ننتبه إلى ذلك التفور والعداء الذى يعبر عنه جلعاش (البطل الغازي) والمثل الأعلى للمدينة المقاتلة (تجاه المرأة التى تسمى إلى جذبته نحو حياة الزواج والأسرة ، فهو يفضل النزوة الطارئة والمتعة العاجلة ولو مع «ابنة المقاتل» ، أو خطيبة البطل) عن الارتباط بزوجة تنتظر منه أن يقعد بجوارها وينصرف إلى حياة الدعة والسكينة : لأنه يرى في

ويعد أن انحسرت مياه الطوفان ورسا بسفينته التي هداه
الآلهة لصنعها لينجوبها بركة الآلهة وقالوا : «لم يكن أوتو
نيسم قبل الآن سوى بشر ولكن منذ الآن سيكون مثلنا
نحن الآلهة». ولكن — كما يقول أوتو نيسم — «من سيجم
الآلهة في مجلسهم من أجلك يا جلعامش لكي تقاتل الحياة
التي تبغى ؟ «لا أمل — إذا — يقول جلعامش «ماذا
عساي ، أن أفعل ؟ ها هو الموت قد تمكن من لبى
وجوارحى — إنه يقيم في مضجعي ويربض حينما أضغ
قديمى» .

الحلم يراوغ

ويعد أن يتأهب جلعامش للعودة يائسا ميتسا ، يقرر
أوتو نيسم في اللحظة الأخيرة أن يكشف له سرا من أسرار
الخلود بدلا من أن يتركه يعود لبلاده صفر اليدين .
«سأكشف لك عن سر من أسرار الآلهة . يوجد نبات مثل
الثوبك ينبت في المياه ، فإذا ماحصلت على هذا النبات
وجدت الحياة التي تريدها . فأس جلعامش في أعماق
المياه وعاد بالنبات المجيب الذي «يستطيع المرء أن يعيد
به نشاط الحياة ويعيد الشيخ إلى صباه كالشباب» ،
وحمله معه على سفينته ليأكل منه عندما يصير شيخا .

وفي طريق عودته أرسى جلعامش سفينته على إحدى الجزر
ليستريح ، فابصر بئرا باردة الماء ، فنزل ليستحم فيها ،
فأثقت حية واختلطت النباتات المقدس وبوات هاربة . وعند ذاك
جلس جلعامش يبكي حتى جرت دموعه على وجنتيه وراح
ينعى أحلامه ويعلن استسلامه النهائي لمصير البشر
المحتوم . «إن في هذا لنذيرا لي كي أتخلى عن مطلبي» .

لحن العودة

وهكذا عاد جلعامش إلى أوروك . وقيل أن يسدل الستار عن
«حلم الخلود» راحت الآيات الأخيرة من الأسطورة تغنى
بجمال أوروك ومناة أسوارها وأحكام تنظيها ، وروعة
بساتينها وكل ما صنعت يد الإنسان الخالد بأعماله مهما
تراكت السنون وتعاقت الأزمان .

وفي النهاية ختمت الأسطورة بالجملة التي بدأت بها من
قبل «هو الذي رأى كل شيء» .

العقارب» حتى أذنوا له بالمرور في شعابها التي لم يسبق أن
وطأتها قدم بشر .

وعندما وصل جلعامش إلى ساحل البحر جلس ليستريح
في حانة على الشاطئ ، وتبادل الحديث مع صاحبة الحانة
فكشفت لها عن مسماها ، فوجدتها المرأة فرصة لتعلن له — أو
ربما لنا — عن فلسفتها في الحياة . وهى فلسفة بسيطة
متفائلة جدية بأن يتيناها من كانت مهنته بيع السور
والسلوى للعابرين .

تقول صاحبة الحانة لجلعامش : «إني لن تجد الحياة
التي تبغى ، فحينما خلق الآلهة العظام البشر قدروا
الموت على البشرية وأستأثروا هم بالحياة . أما أنت
يا جلعامش فليكن كركشك مليئا على الدوام . وكُن فرحا
مبتهاجا نهار مساء ، واقم الأفراح في كل يوم من أيامك ،
وارقص والعب مساء نهار ، واجعل ثيابك نظيفة زاهية .
واغسل رأسك واستحم في الماء . ودلل الصغير الذى
يمسك بيدك . وافرح الزوجة التي بين أحضانك فهذا هو
نصيب البشرية» . ولكن جلعامش يصير على أكمل رحلته في
سبيل الخلود ، ويعبر سلسلة أخرى من المغامرات يتمكن من
عبور «مياه الموت» آخر المواجه التي تقلصه عن
«أوتونيسم» .

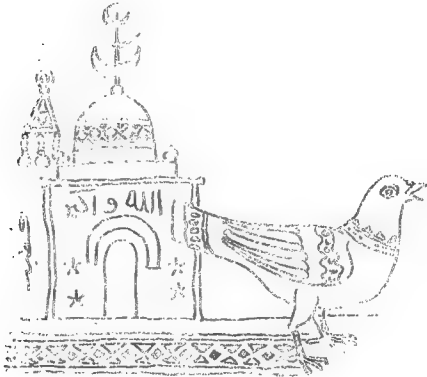
جلعامش في حضرة «القاصى»

وأخيرا يتوصل جلعامش إلى لقاء «أوتونيسم» فيشكركه
مقرمه ويبيته حزنه على فقدته لصديقه ، ويخلص عليه ما عناه
من الأحوال في سبيل الوصول إليه . وأخيرا فيصح له عن
مطلبه في نيل «الخلود» ، ويسأله أن يدلّه على السبيل إليه
مادام هو قد سبقه إلى الظفر به . ولكن أوتو نيسم يقول
لجلعامش «إن الفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتدحر
وجه الشمس حتى يحل أجلها . ولم يكن دوام وخلود
منذ القدم ، ولكن جلعامش يلح في طلبه : «هل في كيف
دخلت مجمع الآلهة ووجدت الحياة الخالدة ؟» .

ويرق قلب أوتو نيسم لحال الملتاع ، ويقرر أن
يقص عليه قصته مع الخلود والآلهة . فيخبره أنه في زمان
قديم سلطت الآلهة على بنى البشر طوفانا دمرا . ولكنها
اختارتها ليكون الإنسان الوحيد الذى ينجو من هذا الطوفان .

المصادر

- ١ - جورج رو: العراق القديم - ترجمة حسين علوان حسين - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٧) - سنة ١٩٨٤ .
 - ٢ - سليمان مظهر: أساطير من الشرق - الدار القومية للطباعة والنشر - سلسلة الكتاب الماسي - القاهرة .
 - ٣ - طه باقر: ملحمة جلجامش - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة دراسات (٢٠٧) - ط ٤ - سنة ١٩٨٠ .
 - ٤ - فاضل عبد الواحد علي (دكتور): ملحمة جلجامش - مجلة عالم الفكر - المجلد السادس ط ١ - العدد الأول - أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥ - الكويت .
 - ٥ - محمد خليفة حسن أحمد (دكتور): الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية أنكيود في ملحمة جلجامش - مجلة الفنون الشعبية - العدد ٢٤ - يوليو - أغسطس - سبتمبر سنة ١٩٨٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة .
 - ٦ - نجيب ميقاتيل إبراهيم (دكتور): مصر والشرق الأدنى القديم - جزء ٦ - حضارات الشرق القديمة - العراق وفارس - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٦٧ .
- ملحوظة: الفقرات والعبارات المميزة، تمثل نصوباً مقتطعة من ترجمة الأستاذ / طه باقر لنص الملحمة .



من فولكلور الواحات بالقادس .. وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء

عبد الوهاب الحنفى

مقدمة

على سبيل المثال لا الحصر ، أن معظم ، حالات الجمع الميدانى التى تمت فى الواحات عمومًا ، إعتدت على المصادفة البحتة فى إختيار الإخبارى .. فضلًا عن أحاديثه ، فوُقت بذلك فى معانير كثيرة علميا .

ومن ناحية أخرى فإن «البعثات» التى أولدت إلى الواحات فى محاولة لرصد ثقافتها الشعبية ، لم يمنحها زمن الإقامة بمنطقة الدراسة مايكتفيها للدقة فى عمليات الرصد واستيعاب تعدد الظواهر ، فأتى حصاها نتقًا متفرقة يصعب الاعتماد عليها كاطر مرجعية لدراسات تكميلية جديدة .

وتهدف هذه الدراسة إلى رصد الممارسة الشعبية لاحتفالية عاشوراء فى منطقة وموطء بالواحات الداخلة ، حتى نلق على النمط الثقال لمنطقة الدراسة ، ومن ثم رأينا أن نقدم — فى إيجاز لايشل بما نقصده — لهذه المنطقة .

لزوم مفيزم

لعل قضية تصنيف سكان الواحات داخل الخريطة الثقافية المصرية ، تعتبر من القضايا التى لم تزل نصيبها من الدرس العلمى الذى يحدد الأطر العامة لكل ثقافة ، فيذهب البعض إلى تصنيف سكان الواحات على أنهم من البدو المستقرين ، أى أنهم جماعة من البدو قد وصلوا إلى مرحلة

لعل أول ما يواجه المقبل على دراسة إحدى الظواهر الفولكلورية لمناطق الواحات المصرية ، هو ندرة المادة التى يمكن الرجوع إليها فى الدراسات العلمية الوثيقة . على أية حال فإن ما تم رسده حتى فترة قريبة يمكن أن نتعامل معه من منظورين ، أفقى ورأسى :

فمن المنظور الأفقى نجد معظم حالات الرصد والدراسة اتجهت إلى واحة سيوه فقط ، وقد يعود ذلك إلى أنها تعد — نسبيا — أقرب الواحات المصرية للقاهرة والإسكندرية أما باقى الواحات [واحات : الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية ومجموعات الواحات الصغرى من التوابيع] فإنها لم تظهر بما تستحق من دراسات رصدية لثقافتها المتميزة فى مجملها ، والمتمايزة فيما بينها أيضاً .

أما من المنظور الرأسى ، فاتفق نجد أن معظم المحاولات التى تمت فى مجال رصد فولكلور الواحات كانت دائما وكشكولية، أى تمت تحت مبدأ محاولة جمع أكبر قدر من الظواهر خلال رحلة واحدة .. !! فجاء التعامل مع جميعها على طريقة .. [الإستشعار عن بُعد .. !!] ولا يستثنى من ذلك سوى مجموعة الأغاني الشعبية التى جمعت بمعرفة بعثة مركز الفنون الشعبية فى الستينيات* .. ويكفى أن نذكر

«مقدمة» تنصف بالاستقرار ، وقد سبقتها مرحلة البداوة المتنقلة ..

وقد أثرت هذه القضية — ضمن ما اثر من قضايا — في مؤتمر ثقافة وفنون البوادي^(١) ولم يخرج المؤتمرون — للأسف — بإضافة علمية أكثر من توجيه النقد للبحوث التي تناولت صناعة الفخار بعبئها من ثقافة البدو ، وكانت تلك إحدى ثمار الخلط بين البدو وسكان الواحات .. !!

وربما يعود الالتفات إلى هذه القضية لمجموعة من الأسباب نبرز منها :

أولاً : أن الكتل السكانية لمجموعة الواحات المصرية — من حيث التعداد — لا تشكل نسبة تذكر ضمن التعداد العام لسكان مصر ، إذ يقل السكان في الواحات — مجتمعة — عن ربع المليون نسمة ، وهو ما يقل أحياناً عن تعداد واحدة من القرى المصرية الأخرى في وادي النيل — في حين أن المفترض علمياً ألا يُعد ذلك سبباً يبركن إليه لتجاهل الثقافة المتميزة لسكان الواحات . فمعظم الكتب التي تتناول موضوعات علم الفولكلور تزخر بالعديد من حالات الرصد العلمي لثقافة جماعات قليلة العدد . هذا فضلاً عن الدراسات العلمية التي أجريت على جماعات الفجر في مصر ، رغم قلة عددهم .

ثانياً : أن البعد الجغرافي يشكل أحياناً عائقاً أمام المهتمين بالدراس العلمية لمجتمعات الواحات ، فبعدها عن العاصمة ، فضلاً عن تباعدها فيما بينها — نقصد مجموعة الواحات — يجعل من الانتقال إليها والتنقل فيما بينها مسألة ليست ميسورة ، فضلاً عن ارتفاع تكلفة الانتقال بالمواصلات العامة ، وندرة سبل الإقامة .

ثالثاً : أن مجتمعات الواحات لم تدخل — في عصورها الحديثة — دائرة الضوء مثلما حدث لمناطق نائية أخرى كسيناء ... فلعلنا نلاحظ كثرة الدراسات النظرية والميدانية التي أجريت على مجتمعات بدو سيناء في أعقاب التحرير ، ومن ثم التركيز العلمي الموجه عليها ، حتى أخذ الأمر مأخذاً رسمياً ، فخصصت الجامعات والمعاهد والمراكز العلمية سنوات متتالية لتسجيل الرسائل العلمية في الموضوعات التي تتخذ من سيناء منطقة لدراساتها .

رابعاً : أن صعوبة الإقامة الممتدة نسبياً في المنطقة ظلت تشكل عائقاً أمام الباحثين ، بالإضافة إلى أسباب أخرى لا يتسع المجال لذكرها .

ولعلنا — اعتماداً على العديد من معطيات الرصد لعناصر الثقافة الشعبية لمجتمع الواحات والتي قام بها صاحب هذه الدراسة — نجد ما يعيننا على تحديد بعض الأطر العامة التي تحدد ويتمكك في البنية الثقافية لهذه المنطقة ، وذلك من خلال .

أولاً : أن النشاط السائد في مجتمعات الواحات يقتصر تماماً على النشاط الزراعي بالدرجة الأولى والأخيرة .. فقد تكونت عبر الأجيال ثقافة زراعية ذات كيان مستقل ويتميز تماماً مقارنتاً بما هو مرصود علمياً في الثقافة الزراعية لمجتمعات وادي النيل . ولعل جذران المعابد الفرعونية والرومانية المنتشرة في الواحات بما تحمله من نصوص ورسوم تحكي عن أنواع المحاصيل التي كانت تزرع في هذه المناطق ولا تزال تجود بها أرض المنطقة حتى الآن — بما يمثل البعد التاريخي لثقافة الواحات — يُعد شاهداً على ذاتية ثقافية محددة للمنطقة .

ثانياً : أن البعد «الايكولوجي» يؤكد أن الالتقاء بين الثقافة الشعبية في الواحات من ناحية ، ونظيرتها في قرى وادي النيل من ناحية أخرى هو إلتقاء في نمطية الثقافة الزراعية ، مع الاختلاف في العناصر المكونة لهذه الثقافة ، وذلك تبعاً لمعطيات البيئتين . فمصدر مياه الري هو أهم العناصر المميزة لنمط الثقافة الزراعية في الواحات ، لأن البئر تمثل مركز البؤرة لدائرة شديدة الإبتساع من العناصر الثقافية التي تدور في فلك «البئر» ، وهو ما يدل على أن البعد الإيكولوجي قد تمثل في ذلك التفاعل البشري مع معطيات البيئة ، وهو ما سوف نلمسه في تناولنا للظاهرة موضوع الدراسة .

إحتفالية عاشوراء

تُعد مناسبة «عاشوراء» من الأعياد الإسلامية ، وهي توافق يوم العاشر من شهر المحرم ، ويقال أنه اليوم الذي وصل فيه النبي ﷺ إلى المدينة مهاجراً من مكة ، وهو أيضاً يمثل مناسبة حزينة لدى الشيعة ، حيث قتل فيه الحسين رضي الله عنه .

وكانت عاشوراء في مقدمة الأعياد التي رصدها إدوارد وإيليام لين في كتابه «المصريون المحدثون — شمالهم وعاداتهم»^(٢) . فإضافة إلى الزكاة الواجبة في هذا اليوم على المصريين — آنذاك — يقول : «ويقدس المسلمون هذا اليوم

ما تتم قبل الاحتفال بيومين .

أما المرحلة الأخيرة من التجهيز في ليلة عاشوراء ، فتختص بتجهيز السجاج المشوى بالأرز (بواق) واحدة لكل ابن صبي وفتاة) ثم سلق البيض (بواق) ست لواند وأربع للفتاة) .

وقبل مطلع شمس يوم عاشوراء ، يضع كل فتى وفتاة نصيبه من هذه الأطعمة في القادوس الذى يخصه ويتوجهون إلى أقرب صنيقة — وهو نوع من الشوارع الضيقة المسقوفة — مرتدين ملابس جديدة .

يقوم أكبر الأخرى في كل مجموعة بعملية دقّ الخوابير الضخبية في حائط الصنيقة ، وعلى ارتفاع نحو متر ونصف المتر ، فوق إحدى مصاطب الصنيقة ، وإلى صف واحد يقوم بتعليق كل «القادوس» على الحائط ، ثم يجلس الأطفال فوق المصطبة ، كل تحت قادسه تماماً ، في نظام وبشكل بديع .

ثم تأتي الساعة التى تتزامن مع خروج الرجال والنساء إلى أعمالهم اليومية ، فيقوم الجميع من الكبار ممن يبرون عبر كل صنيقة بمصافحة الأولاد والبنات المحتلين ، ومداعبتهم وأبداء الإعجاب بجمال «قوادسهم» وزخارفها . ويستمر الحال على ذلك قرابة ساعة ونصف الساعة ، حيث يحل موعد الإفطار ، فتبدأ ما يمكن أن نسميها بالعباب البيض ، وفيها يسك كل طفل بواحدة من البيض المسلوق و«يطفشها» في بيضة زميله ، ومن تنكسر بيضته يخسرها لصالح منافسه .

وفي هذه المباراة تظهر مهارة اللاعبين في العديد من الأشكال ، مثل طريقة الإسك بالبيض في إستقبال الضربة المنتظرة من اللاعب الخصم ، وكثيراً ما كان يلجأ بعض الصبية إلى الخداع في هذه اللعبة ، وذلك بإعداد بشكل البيض في حجر أبيض اللون يسمى «مجر الشكك» فلا ينكسر ويقطع يكسب كل من يقابله في مباريات البيض في عاشوراء ، حتى يتكشف أمره .. !! ومع هذه المرحلة يبدأ الأطفال في أكل أول محتويات القادوس وهو البيض المسلوق مع جزء من الفطائر .

بعد ذلك تبدأ فترة اللعب حيث يتفصل الصبية عن الفتيات ، فيلعب الذكور لعبة «المح»^(٣) والفتيات يمارسن لعبة «الحجلة»^(٤) .

لعدة اعتبارات ، منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذى تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذى خرج فيه نوح من سفينته ..

ويسرد لنا إدوارد لين قائلاً : مكثت في زيارة صديق في قبيل الظهر ، فقدم إلى طليقاً يجهز عادة في يوم عاشوراء ، ويسمى «حبوب» . وبعد «الحبوب» من القمح الذى ينقع في الماء يومين أو ثلاثة أيام ، ثم يقشر ، ويغسل ، ويحلى فوق النار بالعسل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح — يضاف إليه على العموم الجوز واللوز والزبيب ، ويهيا هذا الطبق أو يقتنى حلوى مختلفة الأصناف ، تبعاً لسنة الرسول (ﷺ) . في قوله : إن من أجزل العطاء لأهل بيته ، يوم عاشوراء ، يمنحه الله المال الوفير بقية العام .

ومن ذلك يتضح أن احتفال الجماعات الشعبية في مصر بمناسبة عاشوراء يحتفظ بشكل الممارسة في صور وأشكال متقاربة ، فتنشر عادة طبخ «الأرز باللبن» ، وكذلك «عاشوراء» وهى عبارة عن طبخ القمح باللبن ، مضافاً إليها الزبيب . كما تنتشر أيضاً لدى الجماعات الشعبية في الدلتا ما يطلق عليه عادة «التوسيع» أى أن رب الأسرة يقوم بالتوسيع ؛ وذلك بذبح الخنزير من الطيور أو الدواجن ، فتكون هذه وجبة «فوق العادة» . ونجد من الإخباريين من يفسر ذلك «التوسيع» بأنه منسوب إلى يوم التاسع المسمى «تاسوعا» .

أما في الواحات الداخلة — وفي منطقة موط تحديداً — فالأمر يختلف ، إذ يحتفل بعاشوراء في ممارسات متميزة تماماً . فبرغم أن المناسبة تنفذ من الجانب الدينى محكا للتحديد الزمنى لموعد الاحتفال السنوى إلا أن الممارسة — من حيث الشكل — تكاد تخلو من علاقة بالمعتقد الدينى بالظاهرة . فالمحتفلون هم الأطفال والشباب حتى سن ما قبل الزواج فقط .. وتبدأ الاحتفالات بالتجهيز لها قبل حلولها بقرابة شهر كامل ، حيث تأخذ الأمهات في عملية تصنيع «القَوَائِس» (مفردها قَائِسٌ) وهى عبارة عن أوعية من الخوص الأبيض الناتج عن سفع قلب النخيل ، وهو أربع درجات السفع من حيث الجودة .

وإذا كان للأسرة المتوسطة ثلاثة أبناء فإن ثلاثة أسابيع يمكن أن تكون كافية — للأمر — لصناعة ثلاثة قوادس . ثم تأتي مرحلة صناعة وخبز فطائر عاشوراء ، وهى عادة

وفي توقيت الزوال «تمام الظهر» تبدأ المرحلة النهائية. للإحتقال بإنزال القوادر فوق المصطبة ، حيث يقوم كل واحد بأكل دجاجته مع ماتبقى من فطائر — ويستحب تماماً أن يعود كل واحد بقادسه فارغاً إلى بيته ، حيث تعد تلك العلامة من العلامات الإيجابية في الإحتقالية .

ولزيد من إيضاح شكل الظاهرة ، نورد بعض التفاصيل حول بعض العناصر المادية المكونة للإحتقالية :

١ — القادس

وهو عبارة عن وعاء من الخوص الأبيض ، اسطوانى الشكل ، له غطاء مثبت من جهة الخلف ، ومن الأمام له قفل من الحبل المصنوع من الليف ، ومن الحبل أيضاً تصنع يد القادس التى تستخدم في الحمل والتعليق . والقادس — بصفة عامة — له العديد من الاستخدامات في الواحات ، فهو وعاء لطعام الفلاح يحمله إلى حقله الذى يقضى فيه نهاره كاملاً ، كما يستخدم أيضاً — منزلياً — في المشتريات صغيرة الحجم مثل اللحوم والخضر ، والقوادر المستخدمة في هذه المهام هي عادة ما تكون قوادر الاحتقال المنقضى من عاشوراء .

أما قادس الطلل فهو يصنع خصيصاً لهذه المهمة ، خاصة وأنه يكون عادة أكبر حجماً من ذلك المستخدم في عاشوراء ، فضلاً عن عدم إلتزام صانعه بزخرفته . وصناعة القادس — كشأن كافة صناعات الخوص — تحتكرها السيدات فقط .

طريقة الصنع

بعد الحصول على الخوص الأبيض من قلوب النخيل ، وهو أجود وألوى أنواع الخوص ، يتم تجفيفه بحرارة الشمس أولاً ، ثم تُعاد له الليونة بوضعه في الماء لمدة يوم كامل ، ثم يصفى في صفاير ثلاثية يكون عرض الصفيحة فيها ثلاثة سنتيمترات تقريباً ، وطولها يكفى لبناء الشكل الاسطوانى للقادس ، ويضاف إليه الغطاء فيما بعد .

تثبت الصفاير فوق بعضها بدءاً من منطقة القاعدة وتتجه إلى أعلى في شكل دائرى . وتستخدم الصانعة خيوط الخوص في هذه العملية و«المبير» المعدنى الذى يقوم بصنعه الحداد ، وهو عبارة عن «إبرة كبيرة» .

أما الغطاء — فعلى العكس — تبدأ صناعته من أعلى إلى أسفل ، ثم تأتي مرحلة إعداد الحبل الليفى «وهو ينسج

الشكل» (عادة مايصنعه الرجال) . وكما ذكرنا فإن حبل الليف يستخدم في عمل يد طويلة للقادر يثبت من طرفيه في أجناب القادس وكذلك في عمل القفل والمفاصل التى تربط بين الغطاء والجسم . فضلاً عن قاعدة القادس التى يثبت فيها حبل دائرى يغطى كل منطقة القاعدة بأكملها ، بغرض حماية قاعدة القادس من التلف في منطقة الإحتكاك بالأرض .

بعد ذلك تأتي المرحلة النهائية في صناعة القادس وهي مرحلة الزخرفة ، وينفرد بها قادس عاشوراء فقط .

وفي منطقة الدراسة تسيطر وحدة المثلث على الزخارف الشعبية بصفة عامة ، وفي منتجات الخوص بصفة خاصة ، وهي تنفذ بخریط حريدية أو كتائية ، بحيث يكون إرتفاع المثلث الواحد عبارة عن عرض الصفيحة الواحدة ، وتستخدم في هذه الزخارف الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء .

٢ — محتويات القادس

يأتى الدجاج في مقدمة طعام عاشوراء ، فيكون لكل فتى ديك ، في مقابل دجاجة لكل فتاة . ويتوقف حجم الديك أو الدجاجة على ترتيب الولد أو البنت بين أخوته ، ولايستثنى من ذلك سوى أصغر الأخوة — في حالة كونه ذكراً فقط — فإنه يحصل على ديك كبير الحجم مثله في ذلك مثل أكبر أخوته . بعد الدجاج يأتى البيض وهو ما يطلق عليه اسم «الدُّخَى» ، ومفرده : «دُخِيَّة» ويكون بواقع ست للذكر وأربع للإنثى . أما الفطائر التى يضمها القادس ضمن وجبة عاشوراء فهي تتكون من طعيرتين ، الأولى محشوة بعجينة البلح ، والثانية — وهي الأهم — وتسمى «الأوز» ، فعبارة عن عروسة من الفطير منقوشة ومزخرفة بحبات الفول السوداني ، حيث تستخدم حبات الفول السوداني في رسم وتحديد ملامح العروسة وكذلك ملابسها .

ونذكر هنا أن «الأوز» هو آخر ما يوضع في القادس ، حيث يوضع مفرداً كي يغطى كل المحتويات بداخله فضلاً من أن «الأوز» هو آخر ما يؤكل من محتويات القادس ، وكله قبل أى صنف آخر يعد من الأفعال المشنومة .

٣ — السقيفة

السقيفة هي ذلك الجزء المسقوف من شوارع الواحات ، فالطريق داخل كل واحة عادة ماتكون دائرية غير مستقيمة ، وعلى مسافات غير منتظمة نجد السقائف ، وسقف الطريق

«السراج» الذى يرقد عند غروب الشمس ويطفئه العاشرون من صلاة الفجر ، أو الخارجين للقول قبل الشروق .
أما عن البعد الطبقي في الظاهرة موضوع الدراسة فيبدو من خلال :

درجات وأنماط الوحدات الزخرفية المشغولة على القادس ، ونوع الخطوط المستخدمة والألوان ، حيث يتجلى البعد الطبقي واضحا من خلال ذلك ، فالأبناء من طبقة الأغنياء تكون قوادسهم مشغولة بخيوط من الحرير ، فضلا عن زيادة أسطر الوحدات الزخرفية ، كما نلاحظ فيها دقة الصناعة ، وهذا النوع المتكثف الصنع تقوم عليه صناعة محترفة تصنع القادس مقابل أجر . وهكذا فإن طبقة الأغنياء تعد قوادس أولادها وبناتها عن طريق صناعة محترفة .

وإن مقابل ذلك نجد أن الطبقة الأدنى تصنع فيها الام قوادس أولادها وفق معرفتها التي غالبا ما تكون متواضعة من حيث جودة الصناعة ، وبنية النقوش ، وتوافق درجات الألوان .

أيضا ، فإن البعد الطبقي يتجلى من خلال الطائر ، وخاصة طيطة «الأوز» — عروسة الطير ، فنجد أن الأسر الميسورة تصنعها من عبيبة خاصة من صنف المجائن التي يصنع منها كحك الأعياد والمناسبات السنوية المختلفة ، أما الأسر متوسطة الحال فتصنعها من عبيبة الخيز . وهذا الفارق لا تدخل فيه عوامل التكلفة المادية فقط كما يبدو ، ولكن تحكمه أيضا القاعدة السائدة المرصودة في منطقة الواحات ، وهي أن الطائر عموما لاتعرف طرق صنعها سوى نساء الطبقة الأعلى فقط .

ويتراوح طول السقيفة من ٢٠ إلى ٣٠ مترا ، وذلك حسب عدد البيوت المتلاصقة والمتلاقية في طابقها الثاني . وتضم هنا يحمل جزءا من الطابق الثاني من الدار المطل بابها على السقيفة ، وهو غالبا مايكون لواحدة من الأسر الممتدة .

السقيفة — دائما — مصصبتين على جانبي الطريق ، تستخدمان في جلوس ونوم كبار السن من الرجال في وقت القيلولة ، لما يتميز به جو السقيفة من الرطوبة النسبية في فصل الصيف الواحات الطويلة والقاسية الحرارة .

في كل سقيفة يوجد «السبيل» المعلق ، وهو عبارة عن أنبتين من الفخار كل منهما بيضاوية الشكل ، ورأسية ولها أذنان موثقتان بحبل من الليف لتعليقها على حائط السقيفة ، تسمى الواحدة منها «مَلَوَّة» ، وتغطي فوهتها «بِسْدَة» من الليف ، ويقوم على تزويدها بالماء أصحاب البيوت المطلّة على السقيفة .

وبالإضافة إلى توظيف السقيفة في عمليات قوادس عاشوراء كمكان للعرض الإحتفالي ، فإن لسكان الواحات فيها مآرب أخرى .. فهم يستخدمونها في إقامة سامر الأفراح ، وإقامة الذكر كلفترة ختامية في برنامج سامر الأفراح .

ومن تراث سقائف الواحات أيضا ، أنها تدخل في كل حكايات الجن (الطغاريث) المتداولة بين أفراد الجماعة الشعبية ، لذلك فإنه — إلى جانب سبيل الماء المعلق في كل سقيفة — يلتزم أصحاب كل سقيفة في إطار العرف السائد ، بإزارتها ، حيث توجد في كل سقيفة «طاقاة» ، وهي عبارة عن تجويف داخل حائط السقيفة يوضع فيه ما يطلق عليه

الهوامش

(٢) أنواره وأيام لبن — المصريون الحديثون — ترجمة عدلي طاهر نور — ط ٢ — ١٩٧٥ م ٣٥٩ .

(٣) الملح : لعبة فريونية الأصل تلعب بفرويلين بكرة وتعتمد على إصابة هدف عن بعد .

(٤) الحجلة : وهي لعبة الأولى المعروفة في منطقة وادي النيل .

• تمت هذه البعثة تحت إشراف الأستاذ / صفوت كمال خبير الفولكلور بمركز دراسات الفنون الشعبية في ذلك الحين .

(١) مؤتمر ثقافة وفنون البوادي — عقد بمدينة العريش من ٨ — ١٢ ديسمبر ١٩٨٦ .

المقرونة

آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية

محمد فتحي السنوسى

وبالطرف العلوى للقصبتين يركب ميسمان يعرفان باسم (البالوص) يدخلهما العازف في فمه للنفخ، وتعطى هذه الآلة مساحة صوتية نغمية تقدر بأوكتاف واحد .

وهذه الآلة يستخدمها البدو في الصحراء ، فالرجل البدوى يقضى معظم وقته في رعى الأغنام ودائماً ما يبحث عن أشياء تسليه وتسرى عنه ، وتعينه على قضاء ذلك الوقت الطويل .. فالأغنام ترى في مرعاهما من تلقاء نفسها ، ولا حاجة له لتوجيهها أو إرشادها أو مساعدتها إلا قليلاً ، فبدأ يستخدم بعض قطع من نبات الغاب (البوص) في عمل أنواع من الصافير والمزامير يسلى بها وقته ، وكذا استخدمها في التداء على بعض الأغنام الشاردة حتى لا تضل طريقها إلى قطعانها ، ثم أخذ يطور هذه المزامير حتى أنتج آلة « المقرونة » ، لذا نجد معظم رعاة الأغنام بمختلف المناطق البدوية ، وخاصة منطقة سيرة بمحافظة مرسى مطروح ، يجيدون العزف على هذه الآلة .

وقد سميت بالمقرونة ، نظراً لتكونها من قصبتين من الغاب تربطان معاً ربطاً قوياً ، لا تقتران كل منهما بالأخرى . وهى معروفة في مرسى مطروح والوادي الجديد وكذلك في المناطق التي يقطنها البدو بغرب الإسكندرية وبمحافظة البحيرة وأيضا بصحراء محافظتى الفيوم وسيناء .

يمكننا حصر جميع آلات النفخ الشعبية في الأنواع الآتية :

المجموعة الأولى :

ويتم العزف عليها بالنفخ فيها مباشرة على حافة فمحتها المواجهة لشفتي العازف . وتضم هذه المجموعة الآلات المصنوعة من غابة (قصبة واحدة) وتعرف بفصيلة الناي ، وهى : الناي ، السلامية ، الكولة أو الكول .

المجموعة الثانية :

ويتم العزف عليها بالنفخ في البوص به ريشة مفردة ، ويوضع كله في فم العازف ، وتضم الآلات المصنوعة من غابتين (قصبتين) وتعرف بفصيلة الأرغول ، وهى : الأرغول ، الطرمای ، القمرة ، المقرونة .

وآلة المقرونة في آلات النفخ من فصيلة الريشة المفردة ، وهى ثلاثة أنواع تعرف باسم مقرون الستاوية أو الخمساوية أو الربعاوية ، طبقاً لعدد الثقوب الموجودة بكل قصبة من قصبتى المقرونة .

أنواع آلة المقفونة

الركبة :

وهي عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة الطرفين ، طولها ٤ سم وقطرها $1/2$ سم وهي تتصل بالبالوص ، والجزء الثالث الذي يعرف باسم البدال .

البدال :

وهو عبارة عن أنبوبة أطول من سابقتها ، مفتوحة الطرفين طولها ١٦ سم وقطرها ٩ مم ، وتحتوي على عدد من الثقوب (أربعة أو خمسة أو ستة ثقوب) حسب نوعها .

طريقة العزف على آلة المقفونة

يدخل العازف البالوص القصبتين في فمه ، ويفتح لهما في وضع مستقيم ، ويحتاج العازف لكم كبير من الهواء ونفس طويل ، ويتكرر نفس العملية عند إنتهاء مخزون الهواء من فمه . ويستخدم العازف أصابعه في إغلاق الثقوب التي بالجزء الأمامي من المقفونة والمسمى بالبدال ، أو عدم إغلاقها لإحداث النغمات الموسيقية المطلوبة ، وذلك على قصبية واحدة من القصبتين ، أما الثانية فهي تعلى نغما موسيقيا ثابتا مستمرا ، يكون بمثابة أرضية نغمية للحن الأصلي العزوف .

جدول طبقات آلة المقفونة

- (١) داست دى « الدوكاه » طول الالة ١٧ سم .
- (٢) داست سى بيمول « العجم » طول الالة $17 \frac{1}{2}$ سم .
- (٣) داست لا « الحسنى » طول الالة ٢١ سم .
- (٤) داست صول « النواه » طول الالة ٢٢ سم .
- (٥) داست فا « الجهازكاه » طول الالة ٢٦ سم .
- (٦) داست مى « البوسليك » طول الالة ٣٢ سم .
- (٧) داست دو « الراست » طول الالة ٣٣ سم .

ومن أشهر صناع وهازي آلة المقفونة بجمهورية مصر العربية

شميل عبد الله السويدي محافظة البحيرة
محروس حماده الإسكندرية
لطوفه الجمعاوي مرسى مطروح

(١) الستاوية :

وتصنع من الغاب الرقيق ، وهي عبارة عن أنبوبة من عظمة واحدة ، وتتكون من قصبتين متساويتين في الطول ومربوطتين بجانب بعضهما البعض بخيوط متين ، وكل قصبية بها ستة ثقوب ، لذلك سميت بالستاوية .

وطول الثقب حوالي $1/2$ سم ، وبين الثقوب والذي يليه مسافة قدرها $1 \frac{1}{2}$ سم .

ويركب في كل قصبية جزء يسمى الركبة ، ثم جزء ثالث يسمى البالوص .

(٢) الخمساوية :

تصنع من الغاب الرقيق ، وتتكون من قصبتين متساويتين في الطول ويكل منهما خمسة ثقوب .

(٣) الربعاوية :

تصنع من الغاب الرقيق ، وتتكون من قصبتين متساويتين في الطول ويكل منهما أربعة ثقوب ، وصوتها أهد قليلاً من سابقتها .

تركيب آلة المقفونة

تتركب آلة المقفونة من ثلاثة أجزاء ، جميعها من الغاب « البوص » ويتراوح طولها مجتمعة ما بين ١٧ سم إلى ٣٣ سم ، ووزنها يتراوح ما بين ١٠ جرام إلى ٢٠ جرام ، وأجزاءها الثلاثة هي :

البالوص :

وهو عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة من طرف واحد ، طولها ٤ سم وقطرها $5/2$ مم ، ويتم عمل قطع جانبي بها يسمى « الريشة » .

آلة المقرنة



وقد انتشر استخدامها في مصر بمحافظة مرسى مطروح في منطقة سيوة ، ثم انتقلت منها إلى مختلف أماكن تجمع البدو بفعل انتقال البدو الرحل .. وقد أكدت ذلك الدكتورة بريجيت شيفر في رسالة دكتوراة تخصصية قدمتها في الثلاثينيات إلى جامعة فريدريك فيلهلم ببرلين بألمانيا . وبذلك نستطيع التأكيد على أن هذه الآلة — المقرنة — آلة مصر عربية .

وهذه الآلة تعرف في مناطق البدو بمسمى مطروح والإسكندرية والبحيرة باسم المقرنة ، كما تعرف عند بدو سيناء باسم « العفاطة » ، وفي ليبيا باسم « المقرنة » ، وفي سوريا تعرف باسم « المجوز » ، وهو اسم قريب الشبه من اسمها في مصر ، كذلك تعرف في العراق باسم « الطبيع » .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المانورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية •



صورة تقليدية للقرية المصرية حيث تنتشر زراعة النخيل بها .

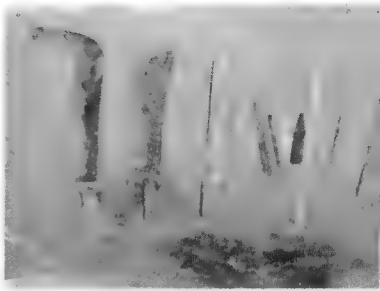


صناعة الأقفاص في الريف المصري

صورة لورشة الأقفاص من الداخل .

تنتشر خللي عام لورشة صناعة الأقفاص في مركز الصف بالجيزة .





الأدوات المستخدمة في صناعة الأقفاص .

المرحلة الأولى في صناعة القفص - تقطيع الجريد إلى الأطوال المطلوبة .

عملية شق الجريد باستخدام « السلاح » .



تسوية اضلاع الجريد .



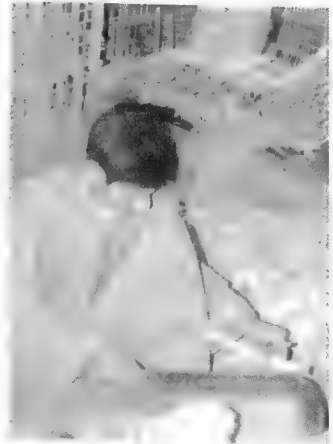


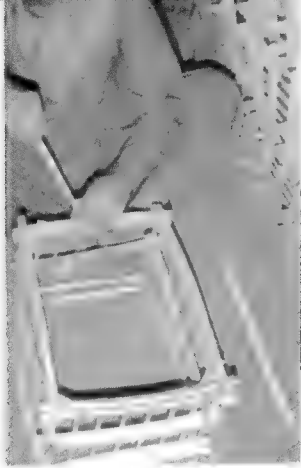
لقب الجريد بالمدقة الثقيلة وماسورة الثقيب .



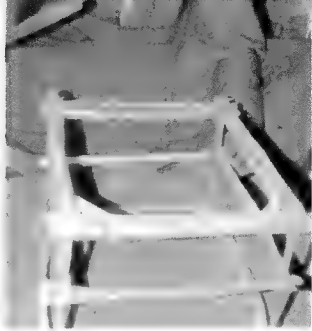
تحديد أماكن الثقوب على الجريد بإداة القياس ومسعر العلام .

تجهيز جوانب القلمس .





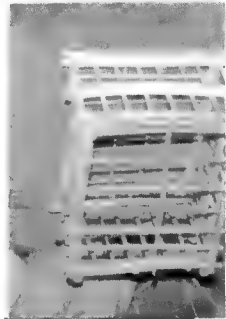
تركيب عمى القفص وقاعدته وغطائه .



باب قوائم وعوارض القفص



قفص دجاج في صورته النهائية .

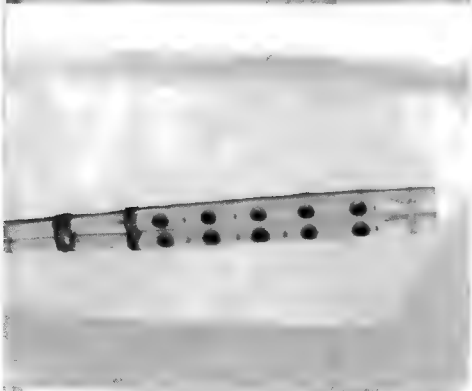
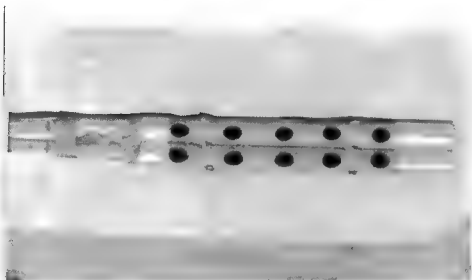
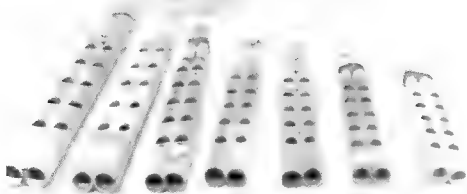


إبراقوق في صورته النهائية . ٢٣١-



أدراج الحديقة بارتفاع البحر بصفها القفاص

المقرونة آلة موسيقية شعبية



فنان شعبي يعزف على آلة «المقرونة».

أفراح الختان فى اليمن



فرقة الطبلان



طفل يرتدى بدلة الختان قبل خروجه للعرضه ٢٠٠٦

فرقة الطبلان





رقصة التبريش .



لعبة السيف .



السيد الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والاستاذ عبد الغفار عوده
رئيس قطاع الفنون الشعبية في افتتاح اول عروض الفرقة القومية
للموسيقى الشعبية .

الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

ندوة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، والضيوف من اليمين لليسار :
الاستاذ / عبد الغفار عوده ، الاستاذ / صفوت كمال ، الاستاذ الدكتور /
احمد عل مرسى ، الاستاذ / سليمان جميل ، الاستاذ / محمد سالم .



الفرقة القومية للموسيقى الشعبية
في احد عروضها على المسرح .





جولة الفنون الشعبية



صناعة الأقفاص في الريف المصري

د . على محمد المكاوي

و فرعها في السماء • ثَوْتِي أَكَلَهَا كُلَّ حِينٍ بِلَانٍ رِيحًا ،
(سورة إبراهيم: الآيتان ٢٤ ، ٢٥) . كما جعلها الله سبحانه
وتعالى رزقاً للمباد ، ومثالاً على قدرته الخالقة ، والنخل
باسقلت لها طلعٌ نضيدٌ رزقاً للعباد ، وأحياناً به بلدةٌ ميتةٌ كذلك
الخُرُوجُ » ، (سورة ق: الآيتان ١٠ ، ١١) .

ولا غرابة إذن أن صار النخيل محوراً يدور حوله عديد من
الصناعات والحرف الشعبية ، سواء فيما يتعلق بشمار البلح ،
أو فيما يتصل بالجريد والليف . غير أن اهتمامنا هنا ينصب
على الأخيرة التي تقوم عليها صناعة « القُفْط » من نسيج
سعف النخيل لحمل كل أنواع البضائع والحبوب ، ونقل
الأرز في دمياط ووشيد وكفر الشيخ ، وصناعة الأقفاص من
أغصان النخيل (الجريد) . كما تعتمد عليها صناعة
البرانيط (القبعات) — من الخوص أنجدول — لوقاية
الراس من حرارة الشمس ، وصناعة الحبال والمقشآت من
الليف ، واستخدامها في ربط البضائع والأجولة والأقفاص
وخياطة القفط نفسها . وتستخدم مقشآت الليف في
التنظيف : كما تُسَحَن من اللبب أيضاً « الزغافات » لتنظيف
الأسقف العالية في البيوت . والزغافة أشبه بفرشاة ذات يار
من الخوص يسمل طولها إلى ثلاثة أمتار في المتوسط . هذا
علاوة على استخدام « السُّبْلَط » في صناعة « المُشْنَات

الأقفاص جمع « قَفَص » ، وهو وهاء مربع أو مستطيل
الشكل يُصنع من جريد النخل ، وتُعبأ فيه الفواكه
والخضروات لتُنقل من مكان الإنتاج إلى السوق . وتتفاوت
أحجام هذه الأقفاص حسب الغرض منها . فهناك أقفاص
الشمَام (٢٠ × ٢٠ × ٢٠ سم) ، وأقفاص البرقوق
(٤٥ × ٢٠ × ٢٠ سم) ، وهناك « البَدَاية » وهي القفص
الكبير (٥٠ × ٤٨ × ٢٥ سم) . علاوة على أقفاص
الكتاكيت ، وأقفاص الفراخ الكبيرة .. إلخ .

وتعتمد صناعة الأقفاص — كحرفة شعبية — على خامات
البيئة ومعلّياتها . وبالتالي يمكن أن توجد في المناطق
الحضرية ، كما توجد في المناطق الريفية ، وفي المناطق البدوية
المتاخمة للريف . وتعتبر أشجار النخيل المصدر الأساسي
لهذه الصناعة . وهذه الأشجار منتشرة في كل الأراضي
المصرية تقريباً ، ومن ثم قامت صناعة الأقفاص في معظم
المناطق التي يتوافر فيها الجريد بكثرة . ويزداد فيها الطلب
على الأقفاص — نتيجة انتشار زراعة الخضر والفواكه —
لاستخدامها في تعبئة هذا الإنتاج الزراعي ونقله من الحقول
والحدائق إلى الأسواق .

والحقيقة أن أشجار النخيل قد نالت أكبر تكريم لها في
القرآن الكريم ، فهي مثل للشجرة الطيبة « أصلها ثابت

والمزاجين» (وهي أوعية لحفظ وتخزين الدقيق والحبوب والخبز في البيت ... إلخ) - وتدخل كذلك في صناعة المقشاة الخشبية التي يستخدمها عمال البلدية في كس الشوارع - ومن ناحية أخرى يستخدم الجريد في صناعة الكراسي - الأشبه بكراسي الخيزران - ذات المساند الجانبية والخلفية الكبيرة، والكراسي الجريد بلا مساند - ولا تزال بعض هذه الصناعات قائمة في الريف المصري حتى الآن .

إن صناعة الأقفاص حرفة قديمة في مصر . وقد أشار علماء الحملة الفرنسية إلى هذه الصناعة التي كانت مزدهرة في رشيد (١٧٩٨ — ١٨٠٣) ، نظرا لانتشار النخيل هناك (المجلد الثالث من كتاب وصف مصر) . كما ذكر على باشا مبارك في الجزء الأول من الخطط التوفيقية أن هذه الحرفة الشعبية كانت منتشرة بمدينة القاهرة (عام ١٨٨٢ تقريبا) ، وأن عدد صناع الأقفاص بالمدينة كان ١٧٤ قفاصا . ويذكر في الجزء الثاني أيضا أن هؤلاء الصناع كانوا يتركزون في « عطف القفاصين » التي سُميت باسمهم . وقبل ذلك أشار وليم لين (١٨٣٦) إلى نفس الموضوع على عجل ، حيث يقول (ص ٢٧١ — ٢٧٢) : « ويستعمل المصريون السعف وأوراق النخيل في صناعات مختلفة . فيصنعون من السعف الأقفاص والكراسي والصناديق والسُرر ... إلخ . ومن الأوراق (الخوص) السلال والقفص والحصر والمكانس والمذبات ، وغير ذلك من الآلات . ويغزلون من ألياف النخيل أكثر الحبال المصرية . ويصنعون أحسن الحصر التي يستخدمونها صيفا بدل البُسط من السمار » .

أدوات صناعة الأقفاص :

الملاحظ أن صناعة الأقفاص ليست معقدة ، كما لا تحتاج إلى أدوات كثيرة . وقد أجرينا عدة زيارات ميدانية لقرى مختلفة في محافظة الجيزة منها قرية برنشت (يركز العياط جنوب مدينة الجيزة بحوالى ٤٥ كم) . وقرية الوثرى (مركز الصف إلى جنوب الجيزة بحوالى ٧٥ كم) . وقرية البرنثيل (مركز الصف أيضا وجنوب الجيزة بحوالى ٨٥ كم) . ومن قبل ذلك قمنا بزيارات ميدانية إلى بعض قرى محافظة الفيوم مثل التوفيكية وبميديم (مركز سنورس) . وأسفرت هذه الزيارات الميدانية عن بساطة أدوات صناعة الأقفاص في

مناطق ممارستها . فهي صناعة شعبية تحتاج إلى بضع أدوات بسيطة وهي السلاح والسكين لتقطيع الجريد وتصويته وشقه ، ثم المذقة « الثقيلة » ، وهي : أداة خشبية مستطيلة الشكل وبها تجاويل طولية لإحكام الدق على الجريد لتثقيبه . كما تضم الأدوات ماسورة واسعة ومجولة من الداخل لتخريم الجريد بثقوب كبيرة . و « الرقيق » وهي ماسورة متوسطة من الحديد أو النحاس لثقب الثقوب المتوسطة . أما « الماسورة الضيقة » فهي لعل « أبادى » - القفص . بينما الأداة السابعة تتمثل في مسمار إسطواني من الحديد يشبه « الزُمَيَّة » ، مُدبب السن لتحديد أماكن التثقيب ، باستخدام أداة أخرى تُسمى « القِيَّاس » وهي قطعة من الجريد طولها حوالى ٦٠ سم ومثقوبة بثقوب واسعة وتوضع فوق الجريد المراد تحديد أماكن تثقيبها في وضع التثقيب . ويُنمَّ صنَّع الأقفاص هذه الأماكن بأداة خشبية تُسمى « الخفيفة النُص » . وأخر الأدوات هي قطعة خشبية يبلغ حجمها ٤٠ سم × ٨ سم × ٤ سم وتستخدم في تركيب عِصَى « عُشَيَّان » القفص .

أنواع الجريد :

تعتمد صناعة الأقفاص على الجريد الأخضر لجلول العام ، فإذا لم يكن الجريد الأخضر متوفرا ، فإن الحرفيين يعتمدون على الجريد الجاف المخزون بعد ثقبه في الماء لمدة ستة أيام . بيد أن القفاص يعتمد على كلا النوعين معا باستمرار ، حيث يعمل العوارض من الجريد الأخضر ، والعِصَى من الجريد الجاف .

ويصنف القفاصون الجريد إلى ثلاثة أنواع رئيسية

وهي :-

أ - جريد سيوى : وهو أرخص الأنواع وتبلغ ثمن المنة منه ٨ جنيهات .

ب - جريد بلدى : وهو نوع أكثر متانة وتحملًا ويُسمى « بالمصرى » ويتراوح ثمن المنة منه ما بين ٨ - ١٠ جنيهات .

ج - جريد « حياكة » وهو من النوع الرابع الأكثر تحملاً وقوة لدرجة أنه يُستخدم في تسقيف البيوت في الريف فوق عروق الخشب ويزداد تحملاً لما يوضع فوقه . وقد يتراوح ثمن المنة منه ما بين ١٠ - ١٤ جنيهات .

أنواع الأقفاص :

حجم (قفص الكتاكيت) - علاوة على أنه يُخصص للفراخ الكبيرة لنقلها وتسويقها في السوق .

ز - قفص « سورنجا » نسبة إلى اسم الشركة المصرية للفخار والحراريات (سورنجا) بقرية البدي مركز الصف محافظة الجيزة . وتبلغ مساحة هذا القفص $60 \times 40 \times 20$ سم . ويُخصص لتربية الخراف والصينى . وتتعامل الشركة عادة مع قفص خاص ليؤيدها بالأقفاص اللازمة للتربية ، بعد أن تحدد المساحات والأحجام المطلوبة . ومن فرب تميز هذه النوعية من الأقفاص أسامها القفاص باسم الشركة التي تستخدمها . وليس هذا الاسم والنوع منتشرًا في أماكن أخرى ، وإنما تحمل محله أسماء المصانع والشركات المجاورة لكل منطقة تُصنع فيها الأقفاص .

ومن الملاحظ في دراستنا لصناعة الأقفاص والقفصين ، أن هذه الحرفة الشعبية تتركز في قرية « العجمين » بمحافظة اليوم ، حيث تشتهر بصناعات وحرف شعبية عديدة تعتمد على منتجات ومخلفات النخيل ، ومنها صناعة الأقفاص . وبالتالي يقصدها معظم تجار الخضروات والفاكهة بأقاليم مصر لاستخدام أحد القفاصين لتفريغ لصناعة الأقفاص اللازمة للتاجر في منطقة تجارته . ومن ناحية أخرى فقد يقصد أصحاب حدائق الفاكهة - وليس التجار - نفس قرية العجمين ليحصل منها قفاصا يصنع له الأقفاص اللازمة لتربية محصول الفاكهة وبيعها معاً للتاجر أو لتسويقه معاً جاهزاً . وفي كلتا الحالتين تتوافر للتاجر ولصاحب الحدائق الأقفاص الكافية بسهولة ، وبتكلفة أقل من شرائها جاهزة ومن هنا نقول : إن صناعة الأقفاص صناعة شعبية لها بيتتها الخاصة ومكانها الثابت المعروف لإنتاج المادة الخام أما صانعها فهو متنقل من مكان إلى آخر ومن ثم فهي متنقلة بمنتجاته ، وليست مستقرة ولا مرتبطة بمكان ثابت .

صورة رقم (١)

منظر يوضح شيوخ زراعة النخيل في قرية مصر

أولاً : ورش صناعة الأقفاص :

صورة رقم (٢)

منظر عام لورشة صناعة الأقفاص من الخلف ويظهر فيها

ترتبط أنواع الأقفاص بالمكان الذي تصنع فيه ، والسلع التي تُصنع فيها ، والاستخدامات المحلية الأخرى لها . وعلى هذا فهناك الأنواع التالية :

أ - « قفص شمام » وهو أصغر الأنواع ويسع كمية خمسة كيلو جرامات . وتبلغ مساحته (30×20 سم) . ويُعبأ فيه عادة اللبعمون « وكيزان العسل » . وبالتالي تنتشر صناعته واستخداماته في مناطق إنتاج هذين المصنوعين ، كما في الفيوم والجيزة والإسماعيلية ... إلخ . وهذا النوع لا يُعاد لصاحبه إذ يُباع مع السلع نفسها .

ب - قفص « ريجي » وهو نفس مساحة قفص الشمام ، وينتشر في « إسنه » بمحافظة قنا . حيث تُعبأ فيه الثمار الخفيفة كالمطاطم . ويُباع هذا النوع مع السلعة المباعة فيه ولا يُرد .

ج - « قفص براقوق » : ويحوى عبوة تصل إلى ١٧ كيلو جراماً في المتوسط من البراقوق والفاكهة الأخرى كالشمش والتفاح البدي . ولا يُرد هذا القفص لصاحبه وإنما يُباع مع نفس السلعة . ولذلك فهو رهن عملية النقل فقط ولا يتحمل بعدها . ومساحته $40 \times 30 \times 20$ سم .

د - « البُذاية » : وهي أكبر حجماً من الأنواع السابقة ، علاوة على أنها أمتن وأكثر صلابة منها . ولهذا فهي لا تُباع مع السلعة وإنما تعود إلى تاجر الجملة مرة أخرى . وتصل مساحتها إلى $50 \times 48 \times 25$ سم . ويُعبأ فيها البراقوق والخوخ والكشمش والبرتقال واللبسمى ، وتُنقل إلى سوق الخضار بروض الفرج بشبرا ، وأسواق الفاكهة بالقاهرة والجيزة .

هـ - « قفص فراخ » كتاكيت : وهو نوع مختلف عن الأنواع السابقة حيث يشتمل على غطاء علوي ذي يد يُحمل منها ، وياب أمامي يُفتح لأعلى ويُطوى لأسفل . كما يتميز بكون حجمه عن الأنواع الأخرى . ويُستخدم في تربية الكتاكيت والحفاظ عليها .

و - « قفص فراخ كبير » : وهو بنفس البوصف السابق مع اختلاف فقط في الحجم ، حيث يصل حجمه إلى ضعف

صناعة الأقفاص . وحسب أنواع الأقفاص المطلوبة تتحدد هذه الأطوال ، فإن كان المطلوب قفصاً للشمام تكون الأطوال ٣٠ سم ، ٢٠ سم . وإن كان القفاص يعد جريد قفص للبرقوق قطع الأطوال ٤٥ سم ، ٢٠ سم و ٢٠ سم ، وهكذا .

وتوضح الصورة رقم (٥) هذه العملية حيث يضع القفاص الجريدة على « الأورمة » ويقطع بالسلاح المقاسات المطلوبة .

صورة رقم (٦) توضح عملية تسوية أضلاع قطع الجريد لتصبح مربعة بقدر الإمكان ليسهل شقها . وهنا يزيل القفاص الزوائد والفتوات البارزة في جانبها ويعدّها لعملية الشق .

صورة رقم (٧) توضح عملية شق قطعة الجريد الواحدة إلى شطرين باستخدام السلاح .

صورة رقم (٨) ويظهر فيها القفاص وهو يطابق قطعة الجريد المثقوبة (أداة القياس) بقطعة الجريد المراد تثقيبها . ثم يضع مسمار « العلام » في كل ثقب ويضغط عليه ليترك علامة في موضعه ، وهكذا حتى تنتضح أماكن الثقوب على الجريدة ليتولى تثقيبها فيما بعد .

صورة رقم (٩) يمسك القفاص بالدقة « الثقيلة » ويدق بها على الماسورة بعد وضعها على المكان المراد تثقيب ، فتثقب الجريد وتدخل مخلفات الثقوب في قلب الماسورة المجوفة . ولذلك بين الحين والحين يفرغ القفاص ما بداخلها من مخلفات التثقيب . وبما ييسر هذه العملية أن الجريد المستخدم يكون من النوع الأخضر سهل التثقيب .

صورة رقم (١٠) يقوم القفاص بتقطيع الجريد الجاف إلى قطع صغيرة الأطوال (من ٢٠ إلى ٣٠ سم) تُسمى « بالعصى » أو العيدان وهي التي تغطي جوانب القفص الأربعة .

المعلم حمدي وأخوه أحمد صانعا الأقفاص . وتظهر في الصورة كميات كبيرة من الجريد الجاف الذي يستخدم أساساً في صناعة « العصى » التي تشد أزد القفص . وهي كميات تكفي القفاص لمدة شهر أو شهرين .

صورة رقم (٣) صورة لورشة القفاص وفيها الجريد والأقفاص وبعض الأدوات المنزلية . كما تظهر زوجة القفاص وابنه مما يدل على أن الورشة للعمل والإقامة طوال النهار ، على حين لا تقيم الأسرة في البيت الذي تستأجره إلا ليلاً فقط .

ثانياً : أدوات صناعة الأقفاص :

يستخدم القفاص السلاح والسكين في تقطيع الجريد وشقه ، والدقات الخشبية الثقيلة والخفيفة لدق عصى الجريد وتثبيتها في الثقوب المتوازية ، والمواسير الحديدية أو النحاسية للتثقيب ، والمقياس الذي يقيس به القفاص المسافة بين كل ثقب وآخر . علاوة على « الأورمة » وهي قطعة عرضية من جذع شجرة يستند عليها القفاص في تقطيع الجريد وشقه وثقب الثقوب والتركيب ... إلخ .

وتظهر هذه الأدوات في الصورة رقم (٤) من اليمين إلى اليسار على النحو التالي :

- ١ — السلاح . (من الحديد) .
- ٢ — السكين (من الحديد) .
- ٣ — الثقيلة (من الخشب) .
- ٤ — الماسورة (من الحديد أو النحاس) .
- ٥ — الرقيق (من الحديد أو النحاس) .
- ٦ — ماسورة ضيقة للإبر ، (الأيادي للقفص) .
- ٧ — العلام (من الحديد) .
- ٨ — القياس (من الجريد) .
- ٩ — الخفيفة النص (من خشب الزان) .
- ١٠ — خفيفة الدق (من خشب الزان) .

ثالثاً : طريقة الصناعة :

تقطيع الجريد إلى الأطوال المطلوبة هو المرحلة الأولى في

صورة رقم (١١)

وتوضح الأجزاء الأساسية للقفص وهي رباعيات من كل نوع كما يل ، وحسب الصورة من أعلى ثم من اليمين إلى اليسار :

- ١ — قفص فراخ كبير .
- ٢ — قفص فراخ «كتاكيت» .
- ٣ — قفص برقوق .
- ٤ — قفص كبير (عداية) .
- ٥ — قفص الكبر (سورتلجا) .

١ — الربعات (قاع القفص) .

٢ — عارضتان للسقف (قفص طويل بسقفه) .

٣ — أربع أيادي .

٤ — علو سقف (القوائم) .

٥ — صيحتان ثلاثت طويل (قفص قصير) .

ويرى خلف هذه الأنواع كميات كبيرة من الأقفاص الجازمة المترصة .

صورة رقم (١٢)

تركيب قوائم وعوارض القفص ويتبقى تركيب العصى (العيان) .

صورة رقم (١٣)

وتوضح عملية تركيب العصى (العيان) في جوانب القفص ، ولقاعدته وغضائيه ، ليأخذ شكله النهائي .

صورة رقم (١٤)

ولها يظهر القفص في صورته النهائية بغطائه . والملاحظ أنه «قفص برقوق» مقاس ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم .

صورة رقم (١٥)

وهي تحوي قفص فراخ صغيرة (كتاكيت) . ويمثل أحد الأنواع التي يصنعها القفاص ، وتلقى الإقبال من ربات البيوت لاستخدامها في تربية الدواجن بالمنزل ، ولاحظ في الصورة باب القفص وهو مفتوح .

صورة رقم (١٦)

وتظهر فيها مختلف أنواع الأقفاص التي يصنعها القفاص وهي من اليمين إلى اليسار :

التكنولوجيا وصناعة الأقفاص :

والواقع أن حرفة القفاصين — كحرفة شعبية — لا تنعزل عما يجري بداخل مجتمعنا المصري من تغيرات اجتماعية وثقافية وتكنولوجية . وإذا كنا قد أشرنا إلى هذه النقطة المحورية بالتفصيل في دراسة لنا عن حرفة الخيامية ، إلا أن صناعة الأقفاص تتميز بنوع من الخصوصية والتفرد عن كثير من الحرف والصناعات الشعبية الأخرى ، مما يساعد على استمرارها برغم التغيرات التكنولوجية الحديثة .

ولعل هناك أسبابا لذلك ، منها على سبيل المثال : إرتفاع ثمن أقفاص البلاستيك إلى أضعاف أضعاف أقفاص الجريد ، وانتشار النخيل في كل مكان بمصر مما يوفر الجريد بكميات كبيرة وبثمن قليل ، وانتشار صنّاع الأقفاص في معظم قرى مصر ، وسهولة نقل ورشة الأقفاص إلى أي مكان حتى ولو بداخل الحديقة أو مزعة الخضروات ، علاوة على أن طبيعة السلع المنقولة في الأقفاص المصنوعة من الجريد لا تتطلب أقفاصا متينة ، بل يكفي أنها تملأها حتى تصل إلى السوق وبالتالي يد المستهلك . فالمراد إذن من القفص أن يُوصَل السلعة سليمة إلى المشتري ، ويُباع معها أيضا ، مما يُيسر عملية البيع والوزن وحساب الثمن ، ويختصر الوقت .



الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

نادية السنوسى

استهل الأستاذ / محمد سالم إدارة الندوة بالترحيب بالضيوف ثم بجمهور الحضور وقام بتوضيح السبب الهام الذى من أجله أقيمت هذه الندوة وهو الإسهام فى خدمة الحركة الفنية والثقافية بوجه عام . وأوضح أن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية تؤصل لفن الموسيقى من جهة وتحت الإنسان المصرى على استلهم تراثه بحيث يكتمل نضجه الفنى من خلال التفاعل بين الأصالة والحداثة من جهة ثانية .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / عبد الغفار عوده فرحب بضيوف الندوة وأشار إلى أن فكرة إنشاء الفرقة القومية للموسيقى الشعبية جاءت ضمن خطة عامة لتطوير قطاع الفنون الشعبية لشدة حاجته إلى هذا التطوير .

واستطرد قائلاً : إنه تقدم بخطة التطوير للسيد وزير الثقافة وكان من نتائج هذه الخطة تغيير ١٧ قيادة ومضاعفة عدد الفرق من أربع فرق إلى ثمانى فرق ، كما ترتب أيضاً على هذه الخطة إعادة النظر فى الهيكل التنظيمى للقطاع ، تمثل فى تشكيل مكاتب فنية ومجلس إدارة ووضع لوائح ونظم للعمل وخطة لها أهداف محددة وفلسفة عامة من خلالها يمكن الاعتماد على الارتجال والعفوية والاقتراب من الديمقراطية الإدارية وجماعية القرار .

رصدت جولة الفنون الشعبية عدداً من الندوات التى تناولت بالمناقشة بعض الموضوعات المتعلقة بهذه الفنون ومن بينها ندوتنا هذه ، وعنوانها « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » . وقد جاءت هذه الندوة فى إطار برنامج الندوات الذى يشرف على تنفيذه قطاع الفنون الشعبية تحت عنوان « لقاء الفنون » ، حيث يتم فى إطاره طرح موضوعات مختلفة ولكنها جميعاً تبحث وتناقش وتدرس كل ما يخص الماثور الشعبى .

ومن الجدير بالذكر أن موضوع هذه الندوة قد فرض نفسه ليس على الساحة الثقافية فقط ، بل وعلى جدول أعمال « لقاء الفنون » أيضاً ، نظراً لأهمية الحدث الثقافى الذى يمثله ميلاد « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » .

وقد اشترك فى هذه الندوة — التى نحن بصدد عرضها ، الفنان الكبير الأستاذ : سليمان جميل ، ورئيس قطاع الفنون الشعبية الأستاذ : عبد الغفار عوده ، وأستاذ الفلكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية الأستاذ : صفوت كمال ، أ.د. أحمد على مرسى أستاذ الأدب الشعبى ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وأدار الندوة — الأستاذ : محمد سالم ، وحضرها لفيف من المتخصصين والمهتمين بالفنون الشعبية .

الشعبية ، وبالفرقة القومية للموسيقى الشعبية لأنها بيت القصيد .

وأشار إلى أنه سوف يحدد حواره في عدة محاور كان أولها :

أن الموسيقى ليست مجرد صوت ، وإنما هي محور إنساني شامل : حيث إنها تشمل الإنسان نفسه ، بمعنى أن الموسيقى تعكس سلوك الإنسان وتعبيره عن قيمه ، أي أنه لو كان سلوك الإنسان سلبيا فهو يأتي من قيمة سلبية والعكس صحيح أيضا .

وأشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الموسيقى محور من محاور الثقافة المصرية : لأن مادتها الأساسية هي الصوت الذي يعتمد على السمع ، وهي الوسيلة التي تربط الإنسان بالآخر ، الذي هو سر من الأسرار فالأذن تستقبل الغيب وتظهر منه على القدر الذي خلقها الله لتدركه . وأشار هنا إلى أن هذه العلاقة الأثرية الكونية بين نبض الإنسان ونبض الكون هي أخطر ملكة من ملكات الإنسان .

واستطرد قائلاً : إن الإنسان ابتكر نعت الصوت من اللفظ والحرف ، ومن الحرف الكلمة . وهذه الكلمة صوت يرتفع وينخفض والموسيقى (أيضا) صوت يرتفع وينخفض ؛ ولكن هناك فرق بين صوت الموسيقى وصوت الكلام .

وتابع قائلاً : إن الإنسان عندما بدأ خطواته الأولى على الأرض لم يكن يعرف هذا الفرق ، ولكن مع تطوره عبر الآلاف من السنين اكتشف العلم الذي يصفى صوته . والصوت في حد ذاته عبارة عن تراكم ذبذبات ، وهذه الطاقة الصوتية هي التي تتردد وتسير في الهواء ، وأية كمية من التردد الذبذبي التي تحدث في القافية بانتظام تحدث درجة نغمية ، أما إذا كانت بغير انتظام لهذا هو صوت الصراخ ، أو الكلام ، أو حتى صوت صنادير من الطبيعة .

ما تخلص إليه هو أن صوت الموسيقى هو الانتظام والنظام وبعبارة ذلك فهو الصوت القوي . ويؤكد الأستاذ / سليمان جميل على أن أجمل ما في الطبيعة أن ينتظم الصوت ليصبح نغما . وهذا هو القانون الذي كان مختلفا عن الإنسان ، ولكن بصحه وملكاته استطاع أن يكتشف هذا الانتظام الذي يؤدي إلى النغم ، ثم يأتي دور التجربة والعلم . وهنا يشير الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الكلام هو الوسط بين التردد المنتظم وغير المنتظم ، والكلام

وأشار الأستاذ عبد الغفار عوده إلى أن قطاع الفنون الشعبية له أهمية خطيرة حيث إن الحوار الذي يجريه مع الجمهور يتم مع وجدانه وعقله ، ومن هنا تأتي أهمية دور القطاع .

وأوضح أن صاحب فكرة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية هو الوزير الفنان « فاروق حسنى » . وهكذا التقى فكر الوزير بالحلم الذي طالما تمنيت وجوده .

على أن المشكلة التي أرقنتني هي الندرة الشديدة في مجال الموسيقى الشعبية وعندما طرحت هذه المشكلة على السيد الوزير وجدت أصراراً منه على إنشاء الفرقة لكي تحصى هذه الفنون من الاندثار .

وقفز في ذهني على الفور اسم الفنان الكبير ، الأستاذ / سليمان جميل الذي لا يستطيع غيره أن يتحمل مسئولية هذه الفرقة الحلم .

ولقد تسلم الأستاذ / سليمان جميل مسئولية الفرقة وفي وقت قصير جداً وصل بها إلى هذا المستوى المشرف ، لأشعر إلا لإيمان سليمان جميل بحماسة وحبه لهذا العمل .

وأكد عبد الغفار عوده أن هذه الفرقة تمثل مصر وليس وزارة الثقافة فقط ، أو قطاع الفنون الشعبية ، وإنما جديرة فعلاً بالقيام بهذا الدور . كما عبّر في نهاية كلمته — عن فرحته الفامرة بهذه الفرقة التي ولدت في ريعان شبابها بفضل إيمان الأب الروحي لها سليمان جميل . ثم توجه بالشكر لكل من ساهم في هذا العمل كالاستاذ ناصر الانصارى الذى ضم الفرقة لبرنامج الأوبرا وبرنامج وزارة الثقافة .

كما وجه شكره أيضاً للأستاذ / محمد سالم الذى احتضن فكرة إقامة هذه الندوة .

وتمنى الأستاذ / عبد الغفار عوده أن يستمر نجاح الفرقة وتقدمها مؤكداً على أن الأستاذ / سليمان جميل لديه الكثير ، وأن ما حدث هو مجرد بداية ، سوف تأتي بعدها مراحل عديدة لاكتمال الفرقة الحلم ، كما تمنى التوفيق لكل العاملين بهذه الفرقة الوليدة والتقدم المستمر .

ثم تحدث الأستاذ / سليمان جميل :
فرحب بداية بكل الحاضرين من المهتمين بالفنون

والاستاذ / رشدي صالح وكلاهما المشرف¹⁴؛ ولكن الميدان مازال يحتاج إلى الكفاح والنضال للوصول إلى المنهج العلمي . كما أكد أننا نحتاج إلى المزيد من العمل والعلم ، فمثلاً في مجال قصور الثقافة لابد من إعادة صياغة دورها ، من أجل أن يصل تأثيرها إلى كل أرجاء مصر .

وأضاف أن الفلاح المصري لم يتم الاهتمام به وبثقافته إلا بعد الثورة ، ولكن لابد من أن تسير هذه الثقافة إلى الأمام ، وأن يحدث لها ما يسمى بالتأصيل التاريخي العلمي . فالثقافة كلها رموز ولابد من معرفة هذه الرموز ؛ لأن عاداتنا وتقاليدنا جديرة بكل الحب والاحترام .

ثم تحدث بعد ذلك الاستاذ الدكتور / أحمد على مرسى . فوجه التحية للاستاذ الجليل / سليمان جميل ولكل الأساتذة المشتركين في الندوة ، ووجه تحية خاصة لجمهور الحضور من المهتمين بالأدب الشعبي والموسيقى الشعبية ، والفنون الشعبية عامة .

وأشار د. أحمد مرسى إلى موقف مؤسف تتعرض له ثقافتنا الشعبية كلها ، وعلى أكثر من مستوى ؛ فمثلاً كل ما يجعل معنى شعبي يجعل معه معنى التبرئ مثل الكساء الشعبي والغذاء الشعبي إلخ . وللأسف ينطبق هذا على الفن الشعبي ، وكان كلمة شعبي تساوئ كل ما هو دين المستوى الراقي . وأن ما يزيد من أسفه حدوث هذا علنا في أجهزة الإعلام ، وعلى رأسها الإذاعة والتلفزيون . وأول مظهر من مظاهر عدم الاهتمام بثقافتنا الشعبية هو شيوع عبارة « الفلكلور الشعبي » بين مقدمي البرامج وما تحمل هذه العبارة من مغالطة كبيرة ؛ لأنه إما أن نقول « فلكلور » وهي بفردتها تعني « الماثور الشعبي » ، وإما أن نقول الماثورات الشعبية ؛ لأنه لا يوجد شيء على الإطلاق اسمه فلكلور شعبي . هذا إلى جانب الشكل غير الحضاري الذي تعامل به برامج الفن الشعبي على الشاشة الصغيرة ، وأكد على أن هذا يمثل إهانة لثراثنا الشعبي ، ولابد من وقفة لإعادة النظر في كل ما يحدث .

ويتطرق د. أحمد مرسى إلى دور الرواد الذين ناضلوا من أجل إعلاء شأن هذا التراث وعلى رأسهم الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ودوره الرائد في إبراز دور الفنان الشعبي في مصر ، والتطلع إلى مكانة مرموقة لهذا الفنان الذي يمثل الأصالة والعراقة والحضارة ، والذي اقتصر دوره

مرتبط باللغة . ونحن نعرف قيمة اللغة في حياتنا ، وكيف أنها صانعة الحضارة . واستطرد متطرقاً للمحور الثاني الذي يتعلق بالصوت باعتباره أداة اتصال يعبر بها الإنسان عن نفسه ، ولكن مهما وصلت الكلمة للميزان الإيقاعي لا يمكن أن يكون لها التأثير الشمولي العميق كما هو الحال بالنسبة للنغمة وتأثيرها على الإنسان ؛ ذلك أنها حوار بين الإنسان ومشاعره .

ثم انتقل الأستاذ / سليمان جميل للمحور الثالث وهو يرتبط بالأول والثاني ، إذ يتحدث فيه عن الموسيقى ومدى تأثيرها على حياة الإنسان في كل الظروف ، حتى في أوقات الحرب تكون الموسيقى والأغاني الحماسية عاملاً مؤثراً ، واستشهد بمحور من محاور المقاومة الوطنية . وذكر أن هنتر كان قد أصدر مرسوماً بإعدام كل من يسمع موسيقى شربين ولكنه لم يستطع أن يحو الحان شربين ، مما يدل على أن الموسيقى لا يمكن أن تمحى أو يتحدد دورها وتأثيرها ؛ ذلك أنها قادرة على الانتقال من وجدان إلى وجدان .

ونصل إلى المحور الرابع والآخر وفيه أشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن مسئولية الاهتمام بالغناء الشعبي لا يمكن أن تكون مسئولية فرد ، إنما هي مسئولية جماعية ، ولابد أن يعرف كل مصري ما هو أصيل وعميق في ثقافته ، ولابد أن يدافع عنه بوسيلة فعالة ألا وهي العلم ، فهو الطريق الوحيد لمعرفة التطور السريع الذي يطرا على الثقافة في مجتمعتنا . ولابد هنا أن نعترف أن الموسيقى علم بجانب أنها فن ، ولابد لنا من معرفة كل ما هو جديد ومحاولة تطويره وفقاً للمواصفات الشرقية والملائمة لثقافتنا .

ولم ينس الأستاذ / سليمان جميل أن يشيد بالدور الرائد لصديقه الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى في خدمة الفنون الشعبية ؛ حيث اقنع الرئيس السادات بأهمية إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية ، ولولا الدكتور مرسى لما أقيم هذا المعهد إلى الآن .

وذكر أنه كان أول من حاضر بالمعهد العالي للفنون الشعبية في علم الموسيقى الشعبية ، وأكد أن ذلك كان بفضل د. أحمد مرسى وكفاحه في هذا المجال . وبكل الحب والعرفان بالجميل أشار إلى الدور الرائد للدكتور / عبد الحميد يونس

أننا صنع حضارة ومع هذا تتصرف من بين أيدينا عناصر هذه الحضارة . فكيف لا يكون لدينا تسجيل كامل مثلاً لآلاتنا الموسيقية القديمة ، يُبديا تعجب من أنه وجد في السويد مجموعة كاملة من هذه الآلات في حين أننا ليس لدينا هذه المجموعة ؟ !!

ويوضح الأستاذ / صفوت أن تجربة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ليست الأولى من نوعها في هذا المجال ، وأكبر شاهد على ذلك أن الأستاذ / سليمان جميل نفسه كان له تجربة سابقة مر عليها الآن ٣٠ عاماً ولا يحق لنا أن ننسى ذلك ، وكيف ننسى دور الأستاذ سليمان جميل في تجميع وتسجيل الموسيقى الشعبية في أرشيفه الخاص ؟!

وأشار الأستاذ / صفوت كمال إلى الحركة العلمية التي قادها د. عبد الحميد يونس وحركة أحمد رشدي صالح وزكريا الجاوي ، وهو أول من أتى بالفلاحين في ٢٣ يناير ١٩٥٧ م على مسرح الأزيكية ، وكان ذلك بتكليف من يحيى حقي وتحت رعاية د. حسين فوزي .

وأضاف أن الحديث عن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية لا بد وأن يصبح عمل شاق لا ينتهي ، وأكد ضرورة عمل متص للفرقة ، وأن يكون شاملاً ، وأن تتوافر له شروط العرض الجيد ، والحفظ المناسب . كما طالب بتكوين فريق عمل من تلاميذ الأستاذ سليمان للقيام بتصنيف هذه الآلات ، ويمكن الاستعانة في هذا الجانب بالدراسات الأكاديمية – الماجستير والدكتوراه – التي نوقشت في جوانب الموسيقى الشعبية .

وأضاف: إن الفنان الشعبي يحاول أن يكشف عن الخبرات الإبداعية الكامنة سواء أكان بالموسيقى أو الغناء أو الرقص : لأن كل ذلك يؤدي في النهاية إلى هدف واحد هو الحفاظ على استمرار المآثور الشعبي حياً متفاعلاً مع الحياة والناس ، وإن الاختلاف في وسائل التعبير سواء الفن أو الخط أو النغم أو الحركة أو الإشارة أو حتى الإيماءة لا يغير من قيمة العمل ، ومن أجل هذا يتميز الفن الشعبي عن سائر الفنون الأخرى ، لأن هذا كله يمارس في آن واحد ، ففنى أن الموسيقى لا يمكن أن تؤدي بغير الزى الجميل ولا بغير ما يصحبها من حركة ، وهذا يدل على وجود علاقة تبادلية بين الفنان وتراثه وبيئته المحيطة وعاداته وتقاليده وقيمته . وأوضح أن الفنان الشعبي هو صوت الجماعة وعليه أن يعبر

على عرض جزء من فنه في إحدى المراحل في حفلة من حفلات عيد الثورة ، أو عيد العلم ، أو غيره . وهذا هو ما يحول المآثور الشعبي إلى مجرد ديكور فقط .

ولقد كان من ضمن أحلام استاذنا د. عبد الحميد يونس – رحمه الله – أن يدخل الفنان الشعبي الأوبرا ليؤدي عليها فنه بكل وقار وعزافة . والحمد لله أن هذا حدث بالفعل . واستطرد الدكتور / مرسى قائلاً : ولا يسعنى هنا إلا أن أتوجه بالشكر لمن تحقق على أيديهم هذا الحلم ، وليس بغريب أن يدخل الفنان الشعبي الأوبرا على يد عبد الغفار عودة وناصر الاتصاري وسليمان جميل : لأن هذا ليس غريباً على فنونهم وحبهم لجذورهم .

وروجه د. أحمد مرسى الشكر العميق لكل من ساهم في تغيير صورة الفنان الشعبي ، وأنه على الحياة الثقافية أن تعترف بمن يلبسون الجلابيب والنبذ ويلفون رؤوسهم بالثمال الأبيض ، لقد أن لهم الآن أن يدخلوا هذا المكان الذى كان مقصوراً على اصحاب الياقات البيضاء وربطات العنق الفاخرة والكلل الداكنة .

وإن كان هذا يعنى شيئاً فهو يعنى أننا بدأنا نعى ما يتحدث به المثقفون واصحاب الراى من حديث عن الهوية والذاتية والوطنية . لقد كان هذا الكلام في الماضي مجرد شعارات ، أما الآن فقد أصبح واقعاً حياً . ولكن أشير هنا إلى أن ذلك لا بد أن يقود إلى منهج في التعامل مع هذه الفنون واصحابها ، وليس إلى مجرد اقتناع عبد الغفار عودة والأستاذ سليمان جميل . وأشار د. مرسى بالدور الرائد الذى يقوم به عبد الغفار من خلال موقعه في قطاع الفنون الشعبية الذى ترجمه إلى برنامج يكون فيه للفنون الشعبية دورها المحترم ضمن إطار برامج وزارة الثقافة . وقد كان دور القطاع في الماضي لا يتعدى مجموعة عروض مسرحية موسمية . وأخيراً أشير د. أحمد إلى سعادت الغامرة لأنه عاش هذه اللحظة الجميلة التى تحقق فيها حلم أستاذنا د. عبد الحميد يونس ، وهوان يدخل الفنان الشعبي دار الأوبرا بمنتهى الشموخ . وأضاف أنه لا بد أن أشيد بهذه الفرقة وأن أسجل أنها جديرة بكل الاحترام ، وأتمنى لها المزيد من النجاح والتقدم .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / صفوت كمال فتوجه بالتحية لكل السادة الضيوف والسادة الزلاء ، ثم بدأ حديثه مؤكداً

تحية خالصة إلى الأستاذ / سليمان جميل وإلى الأستاذ / عبد الغفار عبده وإلى كل من ساهم بجهود كبير أو صغير في انجاح هذا العمل الكبير ، والذي ظهر بمستوى مشرف ، وطالهم بالمحافظة عليها لتكون قلعة للموسيقى الشعبية عن طريق توفير الإطار العلمى لها ، وأكد أن هذا ليس صعباً على الأستاذ / سليمان جميل فهو له تجاربه الثرية المعروفة والمذاعة في إستلهم الموسيقى الشعبية ، إلى جانب حصوله على العديد من الجوائز المحلية والعالمية ، بالإضافة إلى جهده العلمى المتميز المتمثل في كثير من المحاضرات في مجال الفن الشعبى عامة والموسيقى الشعبية خاصة عندما كان مستشاراً ثقافياً لمصر في النمسا .

وفي النهاية وجه الأستاذ / صفوت كمال شكره العميق للوزير الفنان / فاروق حسنى مؤكداً على أن ما فعله فاروق حسنى ينبع في المقام الأول من كونه فناناً يعرف أهمية هذا التراث المصرى العريق .

وبانتهاء كلمة الأستاذ صفوت كمال ، فتح باب الحوار بين الجمهور والسادة المشاركين في اللقاء حول قضايا الفكر والفن عامة ، والموسيقى الشعبية ، والفرقة القومية للموسيقى الشعبية خاصة .

عن الموروث الثقافى لهذه الجماعة ، ومن هنا تأتى خطورة التعامل مع الفن الشعبى دون النظر إلى العلاقة الوثيقة بين تقدم الفنان الشعبى وتقدم المجتمع ، حيث إنه يتقدم بتقدمه . والفنان الشعبى هو أداة إبراز القيم الجمالية والقومية التى تعبر عن شخصية المجتمع أو الأمة ، وعليه أن يقدمها دائماً في شكل جيد ويحفظ لها كبريائها : فهذه القيم نابعة من عمق التاريخ .

وأكد أن الفولكلور مرتبط بالهوية القومية ، وأنه جزء أصيل في الثقافة العربية قبل أن يعرف في المجتمعات الغربية ، وقد أسماه « أحمد أمين » أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء — الفنون الشعبية . حقيقة الأمر يصنف ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع على أنه فولكلورى ؛ لأنه أول من تنبه لأشعار العامة وإلى أهمية المأوايل والأزجال . ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال على ضرورة تقديم الفن الشعبى الأصيل في إطار ثقافى واسع وجيد وجدير بالاحترام . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فعلى الفرقة القومية للموسيقى الشعبية أن تنمى الوعى القومى وتقدم الفن المصرى بشكل مشرف للمصريين ولغير المصريين أيضاً ، فهى بمثابة سفير فوق العادة . وقد وجه الأستاذ / صفوت كمال





مكنا الفنون الشعبية



الشفاهية والكتابة

تأليف : والتر ج . أونج
ترجمة : د . حسن البنا
مراجعة : د . محمد عصفور

عرض : حسن سرور

ويقول د . علي محمود إسلام الفار : « يرى لويس هنري مورجان (١٨١٨ — ١٨٨١) أن التقدم التكنولوجي يؤدي إلى حدوث تغيرات جوهرية في النظم الاجتماعية السائدة مثل العائلة ، ونظام الملكية ، والحكومة » [في كتابه « الأنثروبولوجيا الاجتماعية » ، الدراسات الحقلية في المجتمعات البدائية والقرية والحضرية — هذا الكتاب بيليجرافيا مسهبة ودقيقة لإنجازات البناية الوظيفية الأتجلو أمريكية] وقد كان مورجان نموذجاً لعصر يتسامل علماء عن أصل النظم الاجتماعية ، وأغبين في إعادة تركيب التاريخ البشري . ذلك ما جالس النصف الثاني من القرن التاسع عشر [سير هنري مين « القانون القديم » ١٨٦١ ؛ باخوين « حق الام » ١٨٨٦ ؛ فوستيل دي كولانج « المدينة العتيقة » ١٨٦٤ ؛ تايلور « أبحاث في التاريخ القديم للجنس البشري » ١٨٦٥ ؛ مورجان « المجتمع القديم » ١٨٧١ ؛ فريزد « الفصن الذهبي » ١٨٩٠] وأرى أن كتاب فريدريك إنجلز « أصل العائلة والملكية الخاصة » ليس أكثر من اصداء لهذه الكتابات وأيضاً تآكلت فكرة التمرکز حول العرق أو المركزية الأوروبية .

ومع بدايات القرن العشرين بدأت الدراسات الميدانية (الحقلية) الموجهة والمقصودة : دراسة ريفرغز عن « التودا » في جنوب الهند (١٩٠٦) ، رواد كليف براون عن

ما الثقافة ؟ سؤال الهوية الإنسانية . سؤال الوعي الإنساني والمراجعات الدائمة والأفاق حين تتعدد البصائر والمصادر ، ويكون هنا وهناك هذا الفضاء للفترة والمعلومات الصائبة / الخاطئة دوماً . وهل يكون أكثر من التحيز الواعي وغير الواعي من اكتشاف النار إلى المفهومات والرموز والعلامات ، ومن الكتابة الجدارية والمسماوية إلى الأبجدية واستخدام الكمبيوتر ، ومن كتابة التاريخ على الجسد الإنساني ضمن شعائر التكريس (التاميل أو المرور) ونظام طبقات الغمر إلى فلسفة الجسد وما النص والتفكيكية .

قد يكون تايلور (١٨٣٢ — ١٩١٧) أشعل النار بتعريفه للثقافة بأنها : « ذلك الكل المعقد الذي يتضمن المعرفة والمقيدة والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المعلومات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع » . (الثقافة البدائية — ١٨٧١) . ويرى الأنثروبولوجيون — علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية تحديداً — أن تايلور هو أبو الأنثروبولوجيا البريطانية . وقد وجه اهتمامه إلى موضوعات كثيرة منها : اللغة والأساطير والعادات والمعتقدات والدين والفن ، واعتمد في كتاباته على تقارير متحيزة ولا يمكن الوثوق بها (تقارير الرحالة والحارة والفامرين والمبشرين والمستعمرين ورجال الإدارة) ومن ثم رجح إلى أكثر من مصدر للمقارنة .

الاجتماعي التي تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية ؛ سواء كان ذلك من الناحية النظرية أو في البحوث الميدانية . (ص ٥٢) (وايضا انظر (ص ٥٢) .

ولما كان الكتاب يهتم أساسا بالثقافة الشفاهية وبالتغيرات في الفكر والتعبير التي ت طرحها تكنولوجيا الكتابة والطباعة عبر التقابلات بين ما هو شفاهي وما هو كتابي ، على أساس أن الطباعة تدعم تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير ، فسوف نتناول ثلاثة تقابلات لتكشف النسق المعرفي المضمر .

التقابل الأول :

هومروس / افلاطون

في الفصل الثاني : « الاكتشافات الحديثة للثقافات الشفاهية الأولية » ينسب هافلوك في كتابه « أصول الكتابة الغربية » (١٩٧٦) « صعود نجم الفكر التحليلي اليوناني إلى إضافة اليونان الحركات إلى حروف الأبجدية . فقد كانت الأبجدية الأصلية التي اخترعتها الشعوب السامية تتكون من الحروف السواكن وبعض الحروف شبه اللينة فقط ، وبإضافة الحركات ، وصل اليونان إلى مستوى جديد ، وضع فيه عالم الصوت الماروغ داخل إطار تجريدي تحليلي بصرى . وقد كان الوصول إلى هذا المستوى إرهابا بينجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة ، وعمل على تحقيقها . » (ص ٨٥) .

وفي سياق تناول المشكلة الهوميرية والتي أثارت مناقشات استمرت أكثر من ألفي سنة تباينت الأسطة : من هومروس ؟ لماذا تختلف الإلياذة والأوديسة عن الشعر اليوناني ؟ وما هي أصولهما الغامضة ؟ وما هي الحكمة الجيدة ؟ وهل هناك قصود في خلق الشخصيات ؟ . وتصور البعض أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابة ، ووصل الأمر إلى إنكار وجود هومروس أصلا .

إلى أن قدم ميلمان بارى اكتشافه استنادا على ج.إى. إبلنثد وهـ. دونتسر « اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها في القصائد الهوميرية على وزن البيت السداسي [المؤلف ارتجالاً] ، وملاحظة أرنولد فن جنب « البناء القائم على الصيغ في شعر الثقافات الشفاهية المعاصرة » وتمييز م. موركو « غياب الذاكرة الحرفية في الشعر الشفاهي مثل هذه الثقافات » ووصف جوس « الثقافات الشفاهية والبنىات

جزر الاندمان (١٩٢٢) ، ودراسة مالفيناسكى عن جزر الفريويريان (١٩٢٢) ، وإيفانز هيريتشارد عن الأزاندى (١٩٣٧) ، وبدأ الانشغال بالبناء الاجتماعي والانساق الاجتماعية والدور والوظيفة والنظام وغيرها من المفاهيم . وتتأكد فكرة استمرار البناء عبر الزمن أو اللغات . وفي هذا السياق أيضا عنصرية أوروبية ومركزية غربية .

والكتاب الذى سوف نعرضه نقله إلى اللغة العربية الدكتور حسن البنا (عضو هيئة التدريس في كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، جامعة الزقازيق) عن النص الانجليزى : « Orality and Literacy » [عنوان رئيسى] « The Technologizing of the world » [عنوان فرعى] وعنوان الكتاب باللغة العربية « الشفاهية والكتابية » صادر ضمن سلسلة « عالم المعرفة » رقم ١٨٢ ، فبراير ، ١٩٩٤ م [سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب — الكويت] ومؤلفه والترج . أونيغ المهتم بموضوع الشعر ، والأدب بوجه عام ، في بعديه : الشفاهي والكتابي . ويمثل الكتاب الذى بين أيدينا خلاصة مفيدة لإنشغاله بالموضوع منذ أواخر الأربعينيات . ويكتب المؤلف الأخرى ومقالاته تكشف عن خيط متصل من البحث في الموضوع من جوانب متعددة ، وتجعلنا أمام مؤلف ثقة حظى بإحترام الدارسين في حقول معرفية مختلفة مثل النقد الأدبي والنظرية الشفاهية والثقافة الغربية بشكل عام . هكذا قدم البنا أونيغ في دراسته الأولية والتي تسبق ترجمة الكتاب والمعنونة « النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربى منها » (ص ١٤) .

وفي الفصل الأول : « شفاهية اللغة » يحدد أونيغ جماعته المرجعية : « أما أعظم انفتاح على التقابل بين الأنماط الشفاهية والأنماط الكتابية للفكر والتعبير فلم يحدث في مجال علم اللغة ، وصفا كان أو ثقافيا ، بل كانت البداية الواضحة في مجال الدراسات الأدبية مع بحث ميلمان بارى (١٩٠٢ — ١٩٣٥) عن الإلياذة والأوديسة . ويعد وفاة بارى المفاجئة استكمال عمله البرت لورد ، وزاد عليه في بحوث تالية إريك أ. هافلوك وآخرون . وهذه الأعمال وما يتصل بها (بارى ١٩٣١ : لورد ١٩٦٠ : هافلوك ١٩٦٢ : مكولمان ١٩٦٢ : أكبيو ١٩٧٩ : إلخ) يشار إليها بانتظام في الدراسات المنشورة في علم اللغة التطبيقي وعلم اللغة

الميزة للشخصية التي تنتجها هذه الثقافات بأنها حركية لفظية » (ص ٧٣) .

ويقول أونيچ : « أما اكتشاف بارى الناضج المطروح في رسالته البرلمانية للدكتوراه (١٩٢٨) فيمكن أن نضعه على النحو الآتي : يرجع كل ملمح من ملامح الشعر الهومري تقريباً إلى الاقتصاد المفروض عليه بسبب الطرق الشفاهية في الإنشاء . وهذه الطرق يمكن استكشافها من خلال دراسة دقيقة للشعر نفسه حالما ينهى المرء جانباً ما لديه من أفكار عن عمليات التعبير والفكر المتصلة في النفس الإنسانية لدى أجيال من ذوى الثقافة الكتابية » (ص ٧٤) .

وقد كان لهذا الاكتشاف أثره العميق في تناول المسألة الهوميرية وطرح العديد من القضايا التي تعنى بالشعر الشفاهي : اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها على وزن البيت السداسي ، دقة اختيار النعت ، الضرورة الشعرية هي التي تقرر بطريقة أو بأخرى اختيار الكلمات لدى أي شاعر يلتزم بالوزن ، العبارات النموذجية الجاهزة أو سابقة التجهيز ، الصيغ والصفة المتوقعة ، الرواسم (الكليشيهات) المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين .

وفي كتاب آخر لهافلوك « مقدمة إلى أفلاطون » (١٩٦٣) : « إن استثناء أفلاطون للشعراء من جمهوريته كان في الحقيقة رفضاً منه للتفكير البدائي التراكبي التجميعي ذي الأسلوب الشفاهي المتواصل في عمل هومروس وذلك حرصاً منه على التحليل الثاقب أو التشرية المدقق للعالم والفكر ، وهو ما لم يكن ممكناً في حد ذاته إلا من خلال استيعاب الأبيدية في النفس اليونانية » (ص ٨٤) .

ويفسر أونيچ : « على أن العلاقة بين اليونان الهوميرية وكل ما ناضلت من أجله الفلسفة بعد أفلاطون كانت في الحقيقة منطوية على صراع الأضداد بشكل عميق ، برغم ظهورها على السطح في صورة ودية ومتواصلة . ورغم أن هذا الصراع كان غالباً على مستوى اللابعي أكثر من مستوى الوعي . لقد اتلف هذا الصراع لأزعي أفلاطون نفسه . ذلك أن أفلاطون يبدى في فايدروس والرسالة السابعة تحفظات جادة نحو الكتابة ، باعتبارها طريقة آلية وغير إنسانية لاستيعاب المعرفة ، بل إنها لا تجيب عن سؤال ولا تحفظ ذاكرة ، مع أن التفكير الفلسفي الذي كافح أفلاطون نفسه من أجله ، كما نعلم الآن ، يعتمد على الكتابة اعتماداً كلياً . فلا عجب

إذن أن قاوم كل ما تتضمنه هذه النتائج الظهور على السطح وقتاً طويلاً حتى بدأت أهمية الحضارة اليونانية القديمة تظهر للعالم في ضوء جديد تماماً : حيث أصبحت تقف في التاريخ الإنساني علامة على لحظة الصدام المباشر بين الكتابة الأبيدية المستوعبة استيعاباً عميقاً من جهة ، والشفاهية من جهة أخرى » (ص ٧٩ — ٨٠) .

وإذا نظرنا إلى الفصل الرابع « الكتابة تعيد بناء الوعي » ، سنجد أونيچ ينتخب إعتراضات أفلاطون على الكتابة ويرى أن هذه الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هي في جوهرها الاعتراضات نفسها التي أثارها من قبل أفلاطون (ص ١٥٨ — ١٥٩) .

التقابل الثاني : الثقافات / الحواس

في الفصل الرابع : « الكتابة تعيد بناء الوعي » يقول أونيچ : « ويبقى ، بعد كل ما قلناه عن الأبيدية السامية ، أن اليونانيين قد فعلوا بالتأكيد شيئاً ذا أهمية سيكولوجية كبرى عندما طوروا أول أبجدية كاملة فيها حروف طة . ويعتقد هافلوك (١٩٧٦) أن هذا التحول الجوهري الكامل تقريباً للكلمة من الصوت إلى الصورة أعطى الثقافة اليونانية القديمة توليفها الفكري على الثقافات القديمة الأخرى . ذلك أن قارئ الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة ، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التي يقرأها لكي يعرف أي الحركات عليه أن يضعها بين الحروف الصوامت . فالكتابة السامية كانت لاتزال إلى حد كبير جزءاً من عالم حياة إنسانية يقع خارج النصوص .

أما الأبيدية اليونانية ذات حروف الطة فكانت أبعد عن ذلك العالم (على النحو الذي إتخذته أفكار أفلاطون) . لقد حلت هذه الأبيدية الصوت بشكل أكثر تجريداً إلى مكونات مكانية . وكان يمكن استخدامها لكتابة كلمات أو قراءتها حتى من لغات لا يعرفها المرء (مما سمح بحديث بعض مظاهر عدم الدقة بسبب الاختلافات الفونيمية بين اللغات) . وكان الأطفال يستطيعون أن يكتسبوا الأبيدية اليونانية وهم صغار يعرفون مفردات محدودة . (لاحظنا من قبل أن الحركات تضاف إلى الصوامت في المدارس الإسرائيلية من أجل الأطفال حتى الصف الثالث تقريباً) . وهكذا كانت الأبيدية اليونانية سبيلاً إلى الديمقراطية بمعنى أنه كان من

الناس أكثر من اتفاقه مع الأشياء اللاشخصية ، (ص ١٥٩) .

ثم نتنقل في الفصل الخامس : « الطباخة والفراغ والاكتمال » إلى الثقافة الشفاهية الثانوية : « وقد نقلتنا التكنولوجيا الإلكترونية في الوقت نفسه مع التليفون والراديو والتلفزيون والأنواع المتعددة من أسطوانات التسجيل إلى عصر « الشفاهية الثانوية » . وهذه الشفاهية الجديدة فيها مشابهة مذهبة مع الشفاهية القديمة بما تتصف به من روحية المشاركة ويتميزها بالإحساس الجماعي ، وتركيزها على اللحظة الحاضرة ، بل استخدامها للصيغ كذلك . ولكنها في جوهرها شفاهية تعرف ما تريد وأشد وعياً بذاتها وتقوم على الدوام على أساس الكتابة والطباخة ، اللتين تدعان جوهريتين لصناعة الأجهزة وتشغيلها واستخدامها كذلك .

وتماثل الشفاهية الثانوية الشفاهية الأولية وتختلف عنها على السواء بصورة مذهبة . فمثل الشفاهية الأولية ، وادت الشفاهية الثانوية إحساساً قوياً بالجموع ؛ ذلك أن الاستماع إلى كلمات منطوقة يشكل السامعين في مجموعة أو جمهور حقيقي ، تماماً كما أن النصوص المكتوبة أو المطبوعة تجعل الأفراد يطولون إلى أنفسهم . لكن الشفاهية الثانوية توادع إحساساً بمجموعات أكبر بكثير من تلك التي توادعها الثقافة الشفاهية الأولية . فنحن نعيش الآن في « العالم القرية » على حد تعبير مكلوهان . وفضلاً على هذا كان الشعب الشفاهي ، قبل الكتابة ، ذا عقلية جماعية ، لأنه لم تكن شمة بدائل ممكنة ، أما في عصر شفاهيتنا الثانوية ، فقد أصبحتنا ذوي عقلية جماعية عن قصد وتعمد ، فالقرء يشعر أنه ، بوصفه فرداً ، يجب أن يكون لديه حس اجتماعي .

وخلافاً لأفراد الثقافة الشفاهية الأولية ، الذين ينظرون إلى الخارج لأنهم لم تتح لهم فرصة النظر إلى الداخل ، فإننا ننظر إلى الخارج لأننا ننظرنا إلى الداخل . كذلك فإنه في حين تعلو الشفاهية الأولية من الثقافتين ، لأن التاملات التحليلية التي تحققها الكتابة غير متاحة ، تعلو الشفاهية الثانوية من الثقافتين لأننا قرنا بعد التامل التحليلي أن الثقافتين مطلب جيد . وهكذا نخطط أحداث حياتنا بعناية لكي نكون متأكدين من أنها ثقافتين تماماً . (ص ٢٤٤ — ٢٤٥) .

السهل على كل واحد أن يتعلمها . كما كانت كذلك سبيلاً إلى العالمية إذ مهدت طريقاً لاستيعاب اللسان الأجنبية . وقد أرمض هذا الإنجاز اليوناني الذي حول عالم الأصوات المرواح إلى مقابلاته المرئية (التي لا تتصف بالكمال طبعاً) بالتطورات اللاحقة وادى إلى تحقيقها .

ويبدو أن بناء اللغة اليونانية ، باختلافه عن نظم أخرى مثل النظام السامي الذي سمح بحذف الحركات من الكتابة ، كان ميزة عقلية أساسية حتى لو كان ذلك بطريق المصادفة . وقد اقترح كيركجوف (١٩٨١) أن الأبجدية الصوتية الكاملة ، تتصلب نشاط النصف الأيسر في المخ أكثر من نظم الكتابة الأخرى ، وهكذا تعزز هذه الأبجدية الفكر التحليلي المجرى على أسس عصبية فيسيولوجية . (ص ١٧٥ — ١٧٦) .

وفي الفصل الثالث وبعد أن يستعرض أرنج سمات الفكر والتعبير في الثقافة الشفاهية الأولية [عطف الجمل بدلاً من تداخلها ، الأسلوب التجميعي في مقابل التحليل ، الأسلوب الإطنابي أو الغزير ، الأسلوب المحافظ أو التقليدي ، القرب من عالم الحياة الإنسانية ، لهجة الخاصة ، الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي ، التوازن ، موقفية أكثر منها تجريدية] يقول : « ومن الواضح أن معظم خصائص الفكر والتعبير القائمين على أساس الشفاهية ، وهي الخصائص التي ناقشناها من قبل في هذا الفصل ، ترتبط ارتباطاً حميمياً بالنظام الصوتي الذي يدركه البشر ، وهو نظام يقضى إلى التوحيد وإلى الاتجاه نحو المركز . نحو الداخل . والنظام اللغوي الذي يسود فيه الصوت يتفق مع الميل التجميعي (المساعدة على الالتفاف) أكثر من اتفاقه مع الميل التحليلي ، التجزيئي (التي سوف تأتي مع الكلمة المكتوبة ، المرئية ، لأن البصر حاسة تجزيئية) . وهو يتفق كذلك مع النظرة الكلية المحافظة (المتمثلة في الحاضر المستقر الذي يجب أن يحتفظ به سليماً ، وفي التعبيرات القائمة على الصيغة التي يجب أن يحتفظ بها دون تغيير) ، ومع التفكير الموافقي (المرتبط بالنظرة الكلية أيضاً ، حيث يكون الفعل الإنساني في المركز) أكثر من اتفاقه مع التفكير المجرى . كذلك يتفق مع تنظيم له صيغة إنسانية للمعرفة التي تدور حول أفعال الكائنات الإنسانية أو تلك التي تتعامل معاملة البشر أي مع الأشخاص الذي أصبحوا جزءاً من دخيلة

التقبل الثالث : الادب / النقد

تتصف بالتجريد الشديد ، تستند إلى فن القصة . فالمعرفة الإنسانية تتبقي عن الزمن . ويرا تجريدات العلم نفسها ، هناك قصة الملاحظات التي صيغت التجريدات على أساسها . والطلاب في معمل العلوم عليهم أن يدروا التجارب ، أي أن عليهم أن يقصوا ما فعلوا وما حدث عندما فعلوا ما فعلوا ، ومن السرد يمكن صياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجردة . كذلك يمكن وراء الأمثال والأقوال الماثورة والتأملات الفلسفية والشعائر الدينية ذكراة الخبرة الإنسانية الممتدة في الزمن ، والخاصة للمعالجة الروائية . ويتضمن الشعر الغنائي سلسلة من الأحداث التي يمكن فيها ، أو ينتسب إليها الصوت في القصيدة الغنائية . وصيغة القول أن المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية ، وأن السبيل الأولى إلى تتسقي هذه الخبرة لفظياً هو أن نرويها كما حدثت تقريباً أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن . واحد السبل إلى التعامل مع هذا المجري هو التوصل إلى الخط السريدي . (ص ٢٤٨) .

هذا الكتاب يقدم قصة « الفكر والتعبير » في الحضارة الغربية منذ هومروس / افلاطون إلى إجتهدات وتاملات أونغ وجماعته المرجعية ، والتي حدها بدقة شديدة . هذه القصة تستند على حقول معرفية متعددة في سبائل التقابل بين الشفاهية والكتابية تارة ، والتحول من الشفاهية إلى الكتابية تارة أخرى . وفي سردها لهذه الأحوال تتعرض للمشكلة الهومرية ، وموقف افلاطون من الشعراء ، والأبجدية الهيرنانية ، وديناميات الشفاهية ، وديناميات النصية ، وما الأدب ، ما طبيعة فنون القول ، تأثيرات الطباعة على الكتابة والثقافة ، لطروحات جديدة في النظرية النقدية الملمصرة . والكتاب بهذا الاختيار يطرح أكثر من مسألة للتأمل والمناقشة :

أولاً : في عصر وسائل الإتصال الإلكترونية (الإذاعة والتلفاز والاتصال الصناعية) والطباعة كيف يتم التواصل في اللحظة الزماني ؟ كيف ينشأ الإحساس الجماعي — والذي هو ضرورة — والحضارة الغربية قلعة على تنوع هائل للثقافات . من هنا جاء التقابل بين وسائل الإتصال والطباعة وهو الذي جعل أونغ يذهب إلى أن هذا التقابل هو الذي جعلنا نشعر بالتقابل القديم بين الكتابة والشفاهية . وما العصر الإلكتروني إلا عصر « شفاهية ثانوية » تعتمد في

في الصفحة الأولى من مقدمة الكتاب يقول أونغ : « ولا يتعلق موضوع هذا الكتاب بأي « مدرسة » للتأويل ، فليس ثمة مدرسة للشفاهية والكتابية أو شيء يضاهي المدرسة الشكلانية أو النقد الجديد أو البنوية أو التكتيكية . ذلك على الرغم من أن الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه ، سواء في هذه المدارس أو في مدارس أو حركات أخرى متنوعة ، تنتمي جميعاً إلى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية . ولا تتجلى عادة معرفة ما بين الشفاهية والكتابية من تقابل وتداخل عن تشبع للنظريات لكنها على النقيض من ذلك تشجع على التامل في جوانب للوضع الإنساني لا حصر لها . (ص ٤٧ — ٤٨) .

وفي الفصل الأول وتحت عنوان : هل تلت « الأدب الشفاهي » ؟ يقول « بيدو التفكير في التقاليد الشفاهية أو في تراث أداء شفاهي وأنواع وأساليب أدبية ، بوصفها « أدباً شفاهياً » أقرب إلى التفكير في الخيال وكانها سيارات بلا عجلات . وبطبيعة الحال ، تستطيع أن تحاول فعل هذا : تخيل نفسك تكتب رسالة من الخيال (لأناس لم يبدؤا في حياتهم حصاناً) بحيث تبدأ بمفهوم من « السيارة » وليس من الحصان ! أي تبدأ بمفهوم مبنى على خبرة القراء المباشرة بالسيارات . سوف يخرجون بالتأكيد بمفهوم غريب عن الحصان . والشيء نفسه ينطبق على أولئك الذين يتعاملون مع مصطلحات « الأدب الشفاهي » بمعنى « الكتابة الشفاهية » . إنك لا تستطيع أن تصف ظاهرة أولية بأن تبدأ بظاهرة ثانوية تالية لها وتقل من وجوه الاختلاف بينهما ، دون تشويه معيق وخطير . والحقيقة أنك حين تبدأ الوصف عكسياً على هذا النحو — بأن تضع العربية أمام الحصان — فلا يمكن أن تدرك الفرق الحقيقية على الإطلاق . (ص ٦١ — ٦٢) .

وفي الفصل السادس : « الذاكرة الشفاهية والخط المردى وخلق الشخصيات » يتوجه أونغ صوب النص : « وتعد القصة في كل مكان نوعاً أدبياً من أنواع فن القول ، وجد على مدى الزمن ، من الثقافات الشفاهية الأولية ، إلى الكتابية العالية وحتى المرحلة الإلكترونية في التعامل مع المعلومات . وقد يمكن القول إن القصة هي أهم أشكال فن القول ، لأن العديد من أشكال الفن الأخرى ، ومنها تلك التي

يصبح تحولاً من الشفاهية إلى الكتابية وللأسف لم يظهر قط
عبر صفحات الكتاب كيف تم هذا التحول . إلا أن أصداء
التكنولوجيا والسيكولوجيا ظهرت كظلية للغمسة .

ثالثاً : القلق النظرى والمنهجى ، ويبدأ من مقدمة
الكتاب ، حيث يرفض أونج « التأويل » وأيضاً يرفض أن
تكون الشفاهية والكتابية مدرسة تضامى مدارس النقد
الأدبى المختلفة . بل يعد التقابل بينهما عملاً لم يفرغ منه
بعد . داعياً فى أطروحاته إلى تحرير العقول المشدودة إلى
النص منذ مدرسة النقد الجديد لفحص التقاليد والمراجعة
عبر الخبرة الإنسانية . ورفضاً أيضاً تعبير « الأدب
الشفاهى » ، لأن سؤال « ما الأدب » ارتبط بى تقديره ووفق
مركس بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية .

وأخيراً : إن نظرة علماء « الغرب » منذ وقت طويل إلى
المجتمعات والثقافات الأخرى غير محايدة ومازالت
مصطلحات : وحشى ، ويدائى ، ومنحط ، وتقليدى ، وأمس
ماثلة فى أعمال علمية ذات شأن ، ذلك باسم الحضارة
والتبشير بالرأى والسامى . ولم تنج نظرة أونج من ذلك ، كل
ما فى الأمر أنه يقترح استخدام مصطلح أقل إثارة للفسن
والخصام وأكثر إيجابية ، أعنى مصطلح شفاهى — والكلام
هنا لأونج — وفى هذه الحالة سوف تتغير جملة ليلى
استراوس التى يشيع اقتباسها (١٩٦٦ ، ص ٢٤٥) ،
اقصد قوله : « العقل الوحشى يميل إلى النظرة الكلية » إلى
« العقل الشفاهى يميل إلى النظرة الكلية » وكان تجربة
الخمسة قرون الأخيرة منذ فتح أمريكا ليست ذات بال .

وأخيراً فإن الجهد الذى بذله الدكتور حسن البنا فى
ترجمة هذا الكتاب ، وتعليقاته على القضايا التى أثارها
المؤلف تجعل هذا الكتاب ذا قيمة هامة لكل المشتغلين
بالإبداع الأدبى ، الخاص منه والعمومى .

وجودها على الكتابة والطباعة . وإذا كان الوضع هكذا فإن
الفاطون مدعو بالطريقة التى حددتها هافلوك فى كتابه
« مقدمة إلى أفلاطون » إلى أن يكون فى تقابل واضح مع
هومروس (الشفاهى) . وعلى أونج أن يقول « ينزع كثيرون
ويدهش معظم الناس ، حين يطمون أن الاعتراضات المثارة
اليوم ضد الحواسيب هى فى جوهرها الاعتراضات نفسها
التي أثارها من قبل أفلاطون فى فيدروس (٢٧٤ — ٢٧٧)
وفى الرسالة السابعة ضد الكتابة » . واعتباره أول علامة فى
التاريخ الإنسانى على لحظة الصدام بين الكتابية الأجدية
والشفاهية ، ويمتد هذا السؤال إلى الفصل السابع والأخير
« النظرية النقدية المعاصرة فى ضوء التحول الشفاهى —
الكتابى » وتحت عنوان « وسائل الإعلام » فى مقابل
التواصل الإنسانى يرفض أونج مصطلح وسيلة ويرى أن
نموذج « الوسيلة » يتطلب تقنية مرتبة متوقعة لكى يحدث فى
المقام الأول . وفى نموذج الوسيلة تتحرك الرسالة من موقع
المرسل إلى موقع المرسل إليه . أما فى التواصل الإنسانى
الحقيقى ، فليس على المرسل أن يكون فى موقعه فحسب ، بل
كذلك فى موقع المرسل إليه قبل أن يتمكن من إرسال أى
شئ .

ثانياً : إن مصطلح الثقافة الشفاهية الثانوية آثار مسألة
التنوع الثقافى والاختلافات فى الفكر والتعبير بين الثقافات
وهو ما تم مناقشته عبر ثلاثة فصول من الكتاب (الثالث ،
الرابع ، الخامس) . هذه المناقشة اعتمدت على تقابل بين
النظام الصوتى والكلمة المكتوبة وأثرهما فى عمليات التفكير
والتعبير فجاءت الثقافات الشفاهية الأولية (ثقافات بلا
معرفة بالكتابة على الإطلاق) ، والثقافات كتابية / شفاهية ،
والثقافات كتابية ، والثقافات الشفاهية الثانوية متجاورة
وهذا فى تقديرى ما جعل التقابل بين الشفاهية والكتابية ،



parities between the two cultures, though synchronized, are more than similarities or conformities.

He believes that this disparity is manifest in various forms. But he focuses here on the substantial difference between the Pharaonic and the Ancient Iraqi literature and mythology as regards the concept of heroism and the attributes which he has to acquire before he attains his distinguished position in the course of the narration.

Abdel Wahab Hanafy's study on Ashoura Festival in the region of "Mout", in El-Dakhlah Oasis, in the Western Desert, "*Ashoura Is by Quades not Rice and Milk!*", is perhaps a significant step in this direction. The study monitors the folkloric practice of this Festival in the above-mentioned region. It reveals the similarities and disparities between the folkloric practices of the same Festival in Upper and Lower Egypt. Thus it sheds light on the factors and reasons beyond such similarity and disparity.

There is also a feature on "*El-Maqrouna*", an Egyptian Folk musical wind instrument. The writer, Mohammad Fathy El-Senousy, explains what its place is among other wind instruments, why it is called so, where it is used, and what its called there. He presents an accurate exposition of its components and musical tones. He concludes that El-Maqrouna is an Arab / Egyptian Bedouin musical Instrument.

In 'El-Fonoun's Tour', there is an illustrated feature on "*Cage Making in the Egyptian Countryside*", by Dr. Aly Mohammad Mekkawy. In this section there is also a detailed exposition by Nadia El-Senousy of the Symposium on the National Folk Music Troup. The Symposium was organized by the Folk Arts Sector in the course of its program of symposia on the folk traditions.

In "El-Fonoun's Library, Hassan Sorour reviews a recent translation of Walter G's *Orality and Literacy*. The Book was translated into Arabic by Dr. Hassan El-Bana (zz El-Din and revised by Dr. Gaber Asfour. It was published in Kuwait in Alam El-Ma'rifa.

There is a study of Yemeni folkloric literature, through the ritual of circumcision in Yemen, by Dr. Tala't Abdel Aziz Abu El-Azm. He collected his material from 1988-1992, while he was seconded to Sana University. There he had an opportunity to get in touch with the Yemeni folkloric emotion for four successive years.

Thus his study was a true reflection of this emotion. He did not limit himself to study the folkloric literature concerning the phenomenon of circumcision, but he is also concerned with monitoring, describing and analysing its elements. He sought to shed light on that phenomenon in such a way that he could offer rich insights into the spiritual realm of Yemeni people.

In his study of the "*Folk Kinetic Expression and Its Relation to the Other Folk Arts*", which is based on the notion that the kinetic expression is a language similar to speech; since it has its own structure and contributions in different types of communication, Dr. Farouq Ahmed Moustafa points out the role of anthropology in this regard and the importance of kinetic expression, as it was established in a study of Paul Spenser, "*Society and kinetic Expression*". He explains some physical movements, the function of kinetic expression and its relation with legacy, and the influential factors of kinetic expression. The study also describes and analyzes certain forms of kinetic expression as reflected in "folk dancing" in El-Arish community.

In the section of "Folk Texts" Abdel Aziz Refa't presents a folktale "*El-Shater Mohammad*" (Mohammad the Clever". Abdel Aziz recorded the story in the exact dialect of the narrator. He added as well a glossary of the words which would be difficult to the readers who are not familiar with that local dialect.

Then comes a study of Hamdy Abu Kilah, "*Pages From the Book of the Ancient Middle East, Gilgamesh and the Vision of Eternity*". It is an analytical study of the Sumerian / Akkadian cycle of Gilgamesh, in which the writer argues against the views which emphasizes the similarity between the Mesopotamia. The author goes as far as stating that the differences or dis-

that would show the extent to which such beliefs were acting as tools to support the society and justify its existence. Moreover they do not reveal a background which sustains the idea of the existence of social control over those beliefs. It appears that this deficiency that mars the sources is one of the basic issues which researchers in this field seek to delimit at the present.

Mohammad Omran's *"Religious Singing by Folk Singer – Sources of Narration and Art of Performance"*, seeks to present an identification of the folk religious singer through his artistic material – musical and poetical – and the specific attributes of this material. The multitude of musical topics related to religion led to a variety of views about the position of this singer and the framework of his topics. The author approaches his topic on three levels: the method of performance, musical instruments, and performer. He, through these three levels and relevant techniques, poetical and musical repertoire, etc., reveals the extent and factors of change and consistency in the field of religious singing in general, which allows us to be closely acquainted with the religious folk singer "El-Sayyit" through the various phases of development of this art from the past until the present.

Professor Nabilah Ibrahim presents a study on *"Artistic Dialogue with the Legacy"*, in which she sought to reveal the dimensions of this dialogue within the Framework of a short story of Said El-Kafrawy, *El-Gamal Ya Abdel Moula El-Gamal* (The Camel "O" Abdel Moula, the Camel) which was issued in a collection of short stories, *"Satr El-Awrah"* (Covering Pudenda).

Professor Nabilah Ebrahim undertakes in this regard an analysis of the story on several levels: the relationship between the dream and reality – the intervention of voices in the narration – the language of narration. She concluded her analysis with the result that Said El-Kafrawi succeeded twice in the story: first he made us live within the heart of the folkloric tradition with its methodological and religious dimensions; second he accomplished the ultimate aim of intertextualization, namely, extending the folkloric boundaries with a view to give it a new significance, though this new significance implies the creation of a dialectical situation with the folkloric belief, which makes a thesis and antithesis relationship.

folkloric material should focus on the context in which such material is performed as well as on collecting the material itself together with the accompanying verbal criticism.

This is followed by Dr. Hany's Ibrahim Gaber's "*Historical Cultural conceptions and Its Role in the Rise of folk Plastic Symbolism*". It is based on a well-established notion that the symbol, by its own nature, is apt to accretion and cultural adaptation in the course of its reaction to cultural development over ages.

Thus symbol accumulates significant accretions which are absorbed into the collective memory. Then it, consciously or unconsciously, reappears in folk works of art.

In this line of thinking, the writer analyzes some works of plastic artists, comparing between their symbolism and folk symbols with a view to uncovering the historical development of such symbols over the years.

Then comes a study "*Folkloric Beliefs and Superstitions, A long Neglected Field of Folkloric Studies*", by the American folklorist Wiland D. Hand, in which he focuses – in a rather evaluative tone – on the studies and collections which were made in Europe and America, particularly the United States.

He does not seek – as he said – to carry out a survey of the studies in the field of folkloric beliefs and superstitions, but rather he aims at defining scopes of study which still need exploration either in America or the United States.

The author did not limit himself to define each scope, but he also pointed out to the sources and documents which would be useful in studying the beliefs and superstitions of certain extinct trades and activities which still needs study. He also drew attention to some drawbacks in these sources, such as its lack of information concerning the extent of holding such beliefs and superstitions. Besides they do not provide us with explicit indications.

tury, folklorists were satisfied of collecting folkloric texts and a minimum of information concerning its sources and record dates to answer the various theoretical and methodological questions which were posed at the time in order to reconstruct the past historically. This was due to the fact that folklore was then regarded as fragments left from the past that could be reflected and kept alive through tracing them. With the progress in the field of ethnographical field, however, it became apparent that folklore reflects the past as well as the present. Thus, the interest in collecting the context in, which folkloric texts are told, was born out.

The interest in recording the folkloric context grew such extensive, for the above mentioned reasons, that it partially outshadowed the interest in collecting the folkloric significance or significations. But it appeared that it is not always possible to assume the meaning(s) of folkloric material only.

This how Dandes approaches his topic. In this regard he suggested the use of "verbal literary criticism" as an auxiliary term to render this meaning, for as there are different interpretations in literary criticism of written works of literature, there is a different literary criticism for every folkloric material. One of the sources of such criticism is the folklore itself; there is a limited number of folkloric expressions on folklore from the texts of which we can deduce verbal literary criticism. Such folkloric expressions are called by Dandes metafolklore, i.e. the explanatory folklore.

Adding to this source, Dandes points out to another source of verbal literary criticism – that is more explicit and clear-cut than the previous one, namely the explanatory or side comments added by the narrators in the course of telling stories or singing songs. Yet he considers both sources insufficient to work out a complete and useful verbal literary criticism. Thus the compiler has to resort to other procedures and methods, both strict and systematic, (defined by Dandes) to deduce verbal criticism from the narrators and the audience. He thinks that it is necessary to continue and repeat such attempts in this regard because it is more likely that interpretations are apt to change more than the texts themselves. The future aim of collecting:

This Issue

With this issue, *El-Fonoun El-Shabeyah* resumes its contact, through translation, with European folkloric studies and researches – theoretical and practical – of distinctive scientific solemnity. With a view to the fact that scientific development, in any discipline, is the fruit of incessant efforts by various scientists in different times, this periodical does not only aim through this resumption at making such studies accessible to the Arabic speaking researchers who may be unable to read them in their original foreign texts or may be unable to obtain such texts, but it aspires also to enrich in general the folkloric study.

This issue opens with a study of the American folklorist Alan Dantes "*Metafolklore and Verbal Literary Criticism*", in which he attempts to explain how important that folklorists should draw out, actively, the meaning of folkloric material from people and how they could do so. In the 19th cen-

● **الاستثمار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دى ١٥ درهم ، اير طي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ ريال .

● **الاستثمارات من الداخل :**

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاستثمارات من الخارج :**

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للانداء، ٢٤ دولاراً للبيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيس النيل • رملة بلاق. • القاهرة .

• تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

A Quarterly Magazine, 42
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo
January - March 1994





Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Kholi

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim





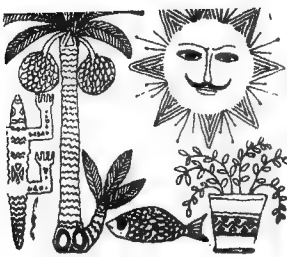
عدد ٤٣

إل - يونية ١٩٩١

٧٠٠ ليرة

المصرية العامة للتكتات





الفنون الشعبية

أسستها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

أ. د. أحمد علي مرسي

مدير التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ. د. حسن الشامي

أ. د. سمحة الخولي

أ. عبد الحميد خواس

أ. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محبوب

أ. د. محمود ذهني

أ. د. نبيلة ابراهيم

رئيس مجلس الإدارة:

أ. د. سمير سرحان

الإشراف الفني:

أ. عبد السلام الشريف



هذا العدد

ما أن عاودنا الاتصال، فى العدد السابق، بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوروبية - عن طريق الترجمة، حتى وصلنا عدد لا بأس به من الرسائل، لقراء وباحثين على اتساع رقعة وطننا العربى، يبارك أصحابها هذه المعاودة؛ باعتبارها خطوة حميدة، وقد وصلنا أيضاً طى هذه الرسائل، وكذا عن طريق الاتصال الشفاهى، بعض المقترحات المهمة التى تؤكد حيوية العلاقة بين المجلة وقارئها. ولعل أول هذه المقترحات هو ذاك الذى يقضى بضرورة عدم إقتصار المجلة على نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المترجمة عن اللغة الإنجليزية وحدها، وإنما يقتضى الأمر أيضاً نشر الدراسات والأبحاث المترجمة عن الفرنسية والروسية والألمانية، وغير ذلك من اللغات الأخرى. وبهذا الصدد نطمئن القراء على أن إدارة المجلة تسعى جاهدة إلى تكوين فريق من المترجمين المتخصصين، الذين يمكنهم الترجمة مباشرة من اللغة الأصلية دون لغة وسيطة، ليساهموا معها فى تحقيق هذا الاقتراح الهام.

أما الاقتراح الثانى، فيقتضى بضرورة التوسع فى نشر النصوص الشعبية الموثقة. ومع أن هذا الاقتراح يبدو سهلاً، إلا أن العقبات التى تواجهنا بشأنه جليلة على الحصر. وتهيب إدارة المجلة، فى هذا الاتجاه، بالباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين وغيرهم، وكذلك القراء الذين يدخل الفولكلور فى دائرة اهتمامهم، أن يوافوها بالنصوص الشعبية الموثقة والمضبوطة بالشكل، والمرفق بها قائمة بالكلمات المستخلقة ومعانيها، حتى يمكنها تحقيق هذا الاقتراح على الوجه الكامل.

أما الاقتراح الثالث، والأخير، فهو يرى أن الرسالة الأولى لمجلة الفنون الشعبية هى نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المصرية والعربية. ومن ثم، فليس أقل من أن تقتصر هذه الدراسات والأبحاث غيرها من الدراسات والأبحاث المترجمة عن لغة أخرى. ومع أن إدارة المجلة لا ترى ضرورة لذلك، خاصة وأن الدراسات التى تنشرها لا تخضع فى أولويات ترتيبها لاية اعتبارات غير الاعتبارات الفنية، إلا أنها - تساوقاً مع المشاعر الوطنية والقومية النبيلة التى يشع بها هذا الاقتراح - لا ترى مانعاً من الأخذ به، فى حدود ما تسمح به الاعتبارات الفنية فى ترتيب المواد الصالحة للنشر فى المطبوعة الدورية.

فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العدد	٢
● من فنون الغناء الشعبي : شفيقة ومتولى	
دراسة في أشكال التغير والتتبع في أداء النص	٩
صفوت كمال	
● الزمان والمكان في السيرة الشعبية	١٧
فريق خورشيد	
● المفاهيم السياسية في المثل الشعبي	٢٢
د. إبراهيم أحمد شعلان	
● الشاطر محمد «نموذج ٢»	٣٩
عبد العزيز رفعت	
● الفولكلور والأنثروبولوجيا	٤٨
تأليف : وليام ر. باسكروم	
ترجمة : أحمد صليحة	
● دراسة الفولكلور في الأدب والثقافة	٥٦
تأليف : الآن دندس	
ترجمة : على عفيفي	
● التحليل النفسي والفولكلور	٦٢
تأليف : أرست جونز	
ترجمة : إبراهيم قنديل	
● بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة	٧١
د. جهاد داود	
● الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلي الشعبي	٧٨
د. هاني إبراهيم جابر	
● الجنس الفني في الكتابات والنقوش الشعبية	
الجدارية	١٠٦
محمود مصطفى عبد	
● جولة الفنون الشعبية :	
خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري	١١٧
حسن سرور	
● مؤتمر العادات والديانات السماوية في الشرق الأوسط	
وشمال إفريقيا	١٢٦
أحمد محمود	
● مكتبة الفنون الشعبية :	
في ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية	
جمال عبد الرحيم	١٣٠
على عثمان	
● التراث الشعبي في دول الخليج العربية	
بيلوغرافيا مشروحة	١٣٧
عبد العزيز رفعت	
THIS ISSUE	١٥٠

العدد : ٤٣ - أبريل - يونيو ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. هاني إبراهيم جابر

محمود مصطفى عبد

● صورنا الغلاف :

أمامي : سيدة من الشيخ زويد

خلفي : فتاة من الواحات البحرية

● الإخراج الفني :

صبري عبد الواحد

● التنفيذ :

الجميع التصويري

وباتجاه ذلك، تستهل المجلة عددها هذا بدراسة صفوت كمال، وعنوانها «من فنون الغناء الشعبي: شفيقة ومتولى .. دراسة في أشكال التغير والتنوع في أداء النص». وفيها يحدد الكاتب مفهومه لفنية الأداء في القصة الغنائية، ولقضية الثابت والمتغير في نصوصها، مقررًا أنه لا يوجد في المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً، ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلًا أو تبديلًا، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إليه، باعتباره النص «الأصلي والأصيل» للنصوص الشائعة، أو التي بين أيدينا.

ويمضي صفوت كمال في دراسته مستعرضاً بدايات ونهايات أربعة نصوص غنائية لقصة «شفيقة ومتولى» (من بينهم ثلاثة نصوص جمعها الدكتور أحمد على مرسى، ونشرها في كتابه «الأغنية الشعبية... مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣)، ليقدّم لنا بعد ذلك نصاً خامساً بعنوان «الشرف» جمعه في صيف ١٩٦٣ من المطرب الشعبي عبد اللطيف أبو المجد. ويمثل هذا النص بحق إضافة مثرية لمجموعة النصوص المعروفة لهذه القصة الغنائية، المعبرة عن مجموعة من القيم التي تتبناها الجماعة الشعبية وتدافع عنها.

أما دراسة فاروق خورشيد، التي تلي هذه الدراسة فتحمل عنوان «الزمان والمكان في السيرة الشعبية» وهي تتحرك في إطار المعرفة الوثيقة بسيرنا الشعبية العربية بوجه عام، وتعني بسيرة «سيف بن ذي يزن» بشكل خاص. والسيرة الشعبية - كما يرى الكاتب - رواية ذات بطل واحد وأحداث كثيرة متصلة، وهي بديل في الأدب الشعبي العربي عن الملحمة في الأدب الشعبي الغربي. أما أبطالها فلهم منبعان، إما منبع تاريخي حقيقي، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة. ويمر بطل السيرة بمراحل محدودة تبدأ بمرحلة الولادة، ثم مرحلة التكوين، ثم مرحلة الفروسية، ثم المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة، حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللعرب جميعاً، ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الأخيرة، وهي مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد.

ويمضي فاروق خورشيد في دراسته، موضعاً لنا كيف يتجاوز بطل السيرة حاجز المكان، وكيف يتغلب أيضاً على حاجز الزمان. فالبطل في السير الشعبية لا يرتبط بمكان محدد رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان؛ فهو بطل يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربي كله، وبخاصة سيف بن ذي يزن، في السيرة المعروفة باسمه، فهو بهذه المواصفات بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين في دنيا الفنون على وجه الإطلاق، وما يزال الأدب المعاصر يحمل لنا صوراً من أحلام هؤلاء المبدعين ومحاولاتهم في خلق مثل هذا البطل.

وإذا كان فاروق خورشيد قد أولى اهتمامه لقضية الزمان والمكان في السيرة الشعبية، فإن إبراهيم أحمد شعلان يعنى بالكثف عن «المفاهيم السياسية في المثل الشعبي»، وذلك في دراسته الموسومة بهذا العنوان؛ حيث يتناول بالتحليل الدقيق، المدعم بالأمثال الشعبية،

خمسـة مفاهيم سياسية، هي : التمايز الطبقي، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعي، الإدارة . مؤكداً على أن الأمثال الشعبية هي إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعي، وهي تعبر عن فلسفة الشخصية المصرية وهويتها، وتحمل في ثناياها صوباً سياسياً واضح المعالم في نطاق المتاح والممكن، وكذلك إشارات لا يجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار؛ فالقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل في صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لا يمكن التبشير بها إلا بعد الوعى الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، وبالتالي معالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات.

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالأدب الشعبى المصرى والعربى، يأتى باب «نصوص شعبية»، ليقدم لنا عبد العزيز رفعت على صفحاته نموذجاً ثانياً، مضبوطاً بالشكل، لحكاية «الشاطر محمد»، وهو نموذج تلعب فيه التحولات، بدلاً من الأدوات السحرية فى النموذج الأول. المنشور بالعدد السابق، دوراً بالغ الأهمية فى اختصار البطل «الشاطر محمد»، على رمز البشر «الساحر» فى الحكاية، وتخليص الجماعة الشعبية من شروء، ومكافاته على ذلك بزواجه من الأميرة. وقد أرفق عبد العزيز رفعت بنموذج الحكاية قائمة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلخ على القراء غير المتصلين بلهجة أهل المنطقة التى جمع الحكاية منها.

تأتى بعد ذلك مجموعة المقالات المترجمة، وهى مكونة من ثلاثة مقالات يمثل إثنان منها مرحلة سابقة فى الدراسات الفولكلورية؛ لكنها هامة، وتتمثل أهميتها فى حضورها الفعلى حتى الآن فى مناهج الفولكلور ودراساته. والمقال الأول فى هذه المجموعة هو مقال عالم الأنثروبولوجيا «وليم ر . باسكوم» عن «الفولكلور والأنثروبولوجيا». وفيه نطالع الرأى القائل بأن الفولكلور ينتمى إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، وهو الأنثروبولوجيا الثقافية، ويرى باسكوم أن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بفولكلور، وينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً «الفن اللفظى» الذى يشمل الروايات الفثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية والليجنذ) والأحاجى والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبى والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (Ballad) وغيرها من الأغانى فولكلور؛ لكن موسيقاها وموسيقى الأغانى الأخرى لا تنتمى إلى الفولكلور.

ولا شك فى أن هذا التعريف للفولكلور أضيق كثيراً مما ينبغي، وهو ما تراه معظم علماء الفولكلور ويسلكون على أساسه. إلا أن المقال، وهو يعرض للمدخل الأنثروبولوجى فى الدراسة الفولكلورية، يحاول أن يسد الفجوة القائمة بين هذا المدخل والمدخل الأدبى، باعتبارهما منهجين أساسيين ومتكاملين فى دراسة المواد الفولكلورية الأدبية.

ويكتمل تصورنا لتكامل هذين المدخلين، الأدبى والأنثروبولوجى (الثقافى)، إذا ما قرأنا مقال الإن دندس دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة.. التعريف والتفسير» حيث يذهب فيه دندس إلى أن تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر أنثروبولوجى يترتب عليه رأى،

مفاداة أن كل مجموعة من الفولكلوريين لديها منهج يلائم اهتمامها الخاص، ومن ثم هناك تفكير في أن يكون لدراسة الفولكلور في الأدب منهج، ولدراسة الفولكلور في الثقافة منهج آخر. وبالنظر إلى هذا التقسيم يمكن أن يرى على أنه تقسيم خادع. فمنهج دراسة الفولكلور في الأدب ومنهج دراسته في الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذي ينطبق عملياً على القضايا الأدبية والثقافية. وباتجاه تأكيد هذا الرأي يذهب المقال إلى أن هناك فقط خطوتين أساسيتين في دراسة الفولكلور في الأدب والثقافة، الأولى موضوعية وتجريبية، والثانية ذاتية تأملية، وهو يسمى الخطوة الأولى «التعريف» والخطوة الثانية يسميها «التفسير». ويتكون التعريف بصورة أساسية، من البحث عن التشابهات، أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. والمشكلة هي أن التعريف قد أصبح غاية في ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلا من كونه وسيلة لغاية التفسير، التي يعني بها نقاد الأدب والأنثروبولوجيون، مع أن التعريف هو فقط البداية، أو الخطوة الأولى. وعالم الفولكلور الذي يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. فإذا كان حقيقياً أن علماء الفولكلور يعرفون في الغالب دون مثابرة لكي يفسروا، بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلوري أولى دقيق، فإنه يتعين على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين آليات تعريف الفولكلور، أو يتعين عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم، وإلا أصبحت الدراسات الفولكلورية مزيجاً متنافراً من بدايات دون نهايات، ونهايات بدون بدايات أصيلة.

أما المقال الثالث، والأخير، في هذه المجموعة، فهو مقال أرنست جونز، وعنوانه «التحليل النفسي والفولكلور». وكان جونز قد قدم هذا المقال في الأصل لجمعية الفولكلور الإنجليزية عام ١٩٢٨، ولم يكن له أي أثر يذكر على دراسة الفولكلور الإنجليزي. غير أن إمكانية استخدام المواد الفانتازية الموجودة بالفولكلور كمواد نفسية المصدر مسألة طريفة بذاتها. وكان فرويد - استاذ جونز - هو أول من لاحظ في تفسير الأحلام أن الرموز الموجودة في أحلام الأفراد موجودة أيضاً بشكل أكثر تطوراً في الفولكلور. على أن افتراض جونز في هذا المقال بإمكانية وجود تناظر بين تطور الإنسان الفرد وتطور الجنس البشري عامة هو افتراض مثير للتفكير والتأمل، ما لم يكن صحيحاً أصلاً. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل سلوك الأفراد الطائسي الملائم - كإصرار البعض على تناول كاس قبل النوم أو حتى كوب حليب دافئ - هي «آثار باقية» لمرحلة تطورية مبكرة. مرحلة الطفولة (حيث كان مفترضاً أن يتم تنويم الطفل باعطائه زجاجة حليب). وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون هذا منافراً لبقاء الآثار الفولكلورية في الحضارة؟ تلك الآثار التي يزعم أنها مشتقة من مرحلة وحشية سابقة في التطور. يشير جونز إلى أنه ربما كان هناك نظير للمبدأ البيولوجي القائل بتلخيص تطور الكائن الفرد لتطور النوع؛ ولكنه أمر فيه نظر.

على العموم، فإن جونز يأمل - في نهاية دراسته - أن يعود التعاون بين العاملين في مجال الفولكلور وعلم النفس بالنفع على كلا الجانبين.

تبقى بعد ذلك ثلاث دراسات تتعلق بالفنون الشعبية، التشكيلية والموسيقية، وأول هذه الدراسات هي دراسة جهاد داود، وعنوانها «بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة». وفيها يتابع الكاتب النتائج التي خلص إليها من دراسة سابقة له، قارن فيها بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية. وكانت تلك الدراسة قد أسفرت عن وجود علاقة وثيقة بينهما، وكذلك عن وجود الكثير من أوجه الاختلاف، مثل: استخدام الموسيقى الشعبية المصرية للمقامات العربية، بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسي بدون النصف تون، وكذلك احتلال الموسيقى في أداء الشعائر الدينية الإسلامية لمكانة هامشية، في حين أنها كانت تحتل في أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين مكانة رئيسية. هذه الاختلافات؛ بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة، مثل: آلة السيستروم، والهارب بنوعية المقوس والزواوي، والقيثارة المصرية القديمة، دفعت الباحث إلى البحث عنها في إفريقيا، باعتبارها الامتداد الطبيعي لمصر جنوباً، ووجد أن ثمة تأثيراً مصرياً مستمراً على الموسيقى الإفريقية، وأن لهذا التأثير جذوره منذ أقدم العصور.

تلى هذه الدراسة مباشرة دراسة هانى إبراهيم جابر عن «الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلي الشعبى». ويؤكد فيها الكاتب على أهمية الفكرة في بناء الصورة التشكيلية الشعبية، وعلى ما للخيال عند المبدعين الشعبيين من أثر على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى؛ وذلك بالمخالفة لتراث الفكر الفنى التشكيلي بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية منه على وجه الخصوص.

وقد دفعت وجهة النظر هذه، التي تربط الأعمال الفنية الشعبية بالفنون الجميلة وتنسبها إليها نسبة عضوية بما تحمله من قيم تشكيلية، دفعت الكاتب إلى التدرج في جدلية مسترسلة، عبر مستويات عديدة ومتصلة، مع ذاك التراث الفكرى لتوضيح وجهة نظره، ومن ثم تأكيدها، دون أن يغفل ما لهذه الفنون من خصائص تميزها عن الأعمال الفنية التشكيلية الخاصة أو الفردية؛ ليخلص من ذلك إلى موضوعه الأساسى: «الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلي الشعبى».

وينتقى الكاتب، لإبراز وتطير هذا الموضوع، أحد الفنون الإنتاجية، التي تلعب الحاسة الجمالية دوراً حيوياً في تشكيلها؛ وهو فن الفخار، ليقدم لنا وصفاً دقيقاً لطبيعة هذا الفن ومفرداته وطريقة ممارسته، ثم كيفية استلهامه وتوظيفه في مركز إنتاج الفخار بقرية «جراجوس». التابعة لمركز قوص بمحافظة قنا. من جهة، وفي ورشة الخزاف سمير الجندي بمحافظة الجيزة من جهة ثانية. وقد اقتضى ذلك تحليلاً لعدد من أعمال الفخار على الجانبين، مما أثري الدراسة وعمقها.

أما الدراسة الفنية الأخيرة في هذا المحور، فهي دراسة محمود مصطفى عيد، وعنوانها «الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية». وتهدف هذه الدراسة إلى علاج مشكلة تدهور الطابع في مصر، وذلك من خلال عرض نماذج من التصميمات والزخارف النابعة من البيئة الشعبية المصرية المتأصلة في وجدان الفنان الشعبى، نتيجة تجاربه الفنية المتتالية والمتواصلة عبر تاريخ طويل، وعطاء حضارى خصب.

كما تهدف أيضا، من خلال عرض النماذج والأساليب الخطية والزخرفية الشعبية وتحليلها، إلى محاولة التوصل للأشكال الأبجدية في الكتابات الشعبية، واستبيان أبرز أنماطها التصميمية، سواء كانت نقشا أو كتابة.

وأخيرا تستعرض الدراسة بعض النماذج التطبيقية المستلهمة من البيئة التراثية الشعبية المصرية في أعمال «الجرافيك» المتعددة لتصميم الأغلفة والإعلانات بواسطة أحد الفنانين المحدثين.

وهكذا نصل إلى «جولة الفنون الشعبية»؛ حيث يقدم لنا حسن سرور عرضاً لأهم وقائع الندوة التي عقدت في مركز الهناجر للفنون حول كتاب «خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري» للدكتور أحمد زايد. وقد شارك في هذه الندوة، د. محمود عودة، ود. فتحي أبو العينين، وأدارتها د. هدى وصفي.

كما يقدم لنا أحمد محمود أهم وقائع مؤتمر العادات والديانات السماوية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، الذي عقد في العاصمة المصرية بودابست في الفترة من ١٩: ٢٥ سبتمبر عام ١٩٩٣. وقد شارك في هذا المؤتمر، الذي نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالاشتراك مع جامعة لينز بإنجلترا، باحثون من مختلف دول العالم، ومن بينها مصر، التي كان لها حضور مكثف على مستوى الأبحاث والمشاركين.

وأخيرا تأتي «مكتبة الفنون الشعبية». وقد حظت المكتبة في هذا العدد بعرضين، الأول: أعده على عثمان عن الكتاب التذكري الذي أصدرته هيئة فولبرايت عن المؤلف الموسيقى المصري الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة الذكرى الخامسة لرحيله، وذلك في الرابع والعشرين من نوفمبر الماضي (١٩٩٣).

أما العرض الثاني، فقد أعده عبد العزيز رفعت عن الببليوغرافية الفولكلورية التي أصدرها مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون الخليجي بعنوان «التراث الشعبي في دول الخليج العربية.. ببليوغرافيا مشروحة»، عام ١٩٩٣. وقد قام بتحرير هذه الببليوغرافية وتصنيفها الدكتور أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابي، د. إبراهيم عبد الله غلوم، د. أحمد عبد الرحيم نصر، د. محمد رجب النجار، وأشرف على مراجعتها القسم المركزي للمعلومات بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.

وبعد، فإن الدعوة مفتوحة للمساهمة في تحرير هذه المطبوعة القومية، والصور متسعة لتلقى الملاحظات والاقتراحات البناءة التي تستمد منها القدرة على المضي قدما في تحقيق الرسالة المنوطة بنا.

المحرر

٢- شفيقة ومتولى

دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص

صفوت كمال

إن العلاقة بين النص وروايه أو مؤديه من القضايا الهامة فى دراسة الأدب الشعبى، وبخاصة فى فنون الغناء، نظراً لأن الأغنية الشعبية بطبيعتها هى نص أدبى ولحن موسيقى. كما قد تتوزع فنون الأداء بين أداء فردى وأداء فردي يصاحبه أداء جماعى كالكورس أو كمرددين فقرات مكملة للنص الغنائى.

النص، ويظهر ذلك بوضوح حينما يتعرض الباحث لقصة من القصص الشعبى الغنائى، وما تحمله تلك القصة من تفرير فى النص تفريراً كاملاً، من حيث الشكل وأسلوب النظم، وكذلك لفنية الأداء الغنائى لنص آخر يؤديه مؤد آخر، ويلهجه أيضاً مغايرة للجهة مؤد غيره.

فمن حيث الشكل نجد انفسنا أمام نصين كل نص منهما لا يرتبط بالآخر إلا من حيث الموضوع الذى يتناولونه وعلى سبيل المثال يوجد نص «شفيقة ومتولى»، الذى يسمى حيناً بقصة «متولى الجرجارى» نسبة إلى بلدة بمحافظة سوهاج هى مدينة جرجا، والنص الآخر هو «الشرف»، حيث إن المحور الأساسى الذى تدور حوله أحداث القصة وغناصرها هو الشرف، باعتبار أن التطريض فى أو الحافظة عليه أو رد الشرف» أو الثأر له هو الموضوع الأساسى الذى كانت تقوم عليه ربه القصة.. بروايعتها حيناً، وتخيلائها الفنية حيناً آخر، ويسبقها الاجتماعى فى أحيان كثيرة. وتحول المواقف من أنماط من السلوك إلى قواعد وعادات وتقاليده، وتقنى حرية الفرد أمام مفهوم الشرف: لأن الشرف

وقد تكون الأغاني بلا مصاحبة إيقاعية أو بمصاحبة إيقاعية سواء أكان ذلك بالتصفيق أو بضرب الأرض بالقدم (دب الأرض)، أو كان ذلك بمصاحبة آلات إيقاعية مثل الطار والعلبل والطاسات وغير ذلك من آلات الإيقاع الموسيقى. أو قد يكون الغناء بدون آلات إيقاع ويكون بمصاحبة آلات وترية مثل السمسمية، أو بالآلات يعزف عليها بالقوس مثل الربابة، أو بالآلات النفخ مثل الناي والأرغول والقصبة والمزمار، إلى غير ذلك من آلات موسيقية شعبية، أو كمان وعود مما أدخل على الآلات الموسيقية لمصاحبة للغناء الشعبى مثل القانون، وما مائل ذلك من آلات موسيقية غير شعبية، وغير تقليدية فى آن.

وتتنوع فنون الغناء الشعبى تبعاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعاً لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. ويشكّل موضوع فنية الأداء قضية هامة فى بحوث التأثيرات الشعبية، وبخاصة حينما نتناول نصاً ما من النصوص باعتباره نموذجاً من النماذج الأساسية أو الأصلية لموضوع

غال، والثائر للشرف هو محور وجود صاحبه، أيا كان السبب. والمجتمع يطلب من الأنثى أكثر مما يطلب من الذكر في موضوع الشرف. فالشرف كيان يفوق وجود الكيان الإنساني، لأنه يمتد إلى ما كان وإلى ما سيكون مهما أحاطت الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان بما هو كائن.

وفي نص «شفيقة ومتولى» الشائع تحت هذا الاسم - اسم طلة ويصل الأحداث، الشقيقة والشقيق - تتوزع المسميات وتعدد الصيغ في نظم البناء الفني لهذا الصنف بكل ما يحمله النص من مشاهد درامية مأسوية، وتناقضات اجتماعية، يلعب فيها الواقع النفسي دوراً هاماً في خبيمة شفيقة، كما يقوم الراجب الاجتماعي بدور حتى في نسج مأساة بطلى الحدث بدوافع خارج إرادة كل منهما.

ويشكل الراوي الفنان هذا النسيج الدرامي في بناء فني محكم النظم شديد الإيقاع؛ بل والوقع أيضاً، هاد الكلمات لأنه تعبير عن المحظور والمرفوض، ورصد للخطر الكامن في جوف الإنسان، وكشف عن المجهول الذي يحدد مسيرة الإنسان بوعي وبلا وعي من الإنسان نفسه. هذا التناقض بين الفعل والفكر، والتناقض بين ما يجب وما لا يجوز، هو ما يحرص كل فنان على تكوين صورته بالكلمات وبالأسلوب وبالشكل الذي يحببه، بل بالشكل والأسلوب الذي يتفاه منه غيره من السامعين.

والفنان الشعبي حينما يقدم نصه يقدمه إلى المتلقين دون اصطلاح أو اقتضات على النص الأصلي، إذ يقدم نصه بتلقائية مباشرة، حيث يتدفق الحاجز الوهمي بين المؤدى والمتلقى فيقدم نصه في وحده فنية جمالية تحقق الذات الجمعية في الأنا الفردية، وتُشكل الوجود الفعلي للعمل الشعبي، حينما تستخدم الجماعة الفرد في التعبير عما تريد بالأسلوب الذي تحبه وتهواه، ويكون المؤدى هو وسيلة من وسائل التعبير الفني التي يتوسل بها المجتمع للتعبير عما يريد وفقاً لما يريد، بأشكال متنوعة رؤى متعددة تكشف كلها معاً، وفي الوقت نفسه، من مكونات ما يتركه، وما يشعر به دون انقصام، ويتحقق ذلك في عملية فنية معقدة التركيب سوية الشكل.

وحينما نقرأ النصوص المتفابرة والمتنوعة لقصة «شفيقة ومتولى» نلاحظ ويوضح شديد أن الرؤية لخصوم الموضوع واحدة، وأن الموقف الإنساني من الحدث الأساسي ومجموعة الأحداث هو موقف واحد، حتى وإن حمل أحياناً بين أعطائه الرثاء لكلا البطلين أو لاحدهما دون الآخر، فهو في النهاية موقف اجتماعي جمعي تقره الجماعة على ما قد يكون بين

هذا وذاك من تباين. والسياق الثقافي للحدث هو الذي يفسر معنى القيمة في بنية الحدث نفسه، من خلال إدراك نمط السلوك ودوافعه وغاياته. ويتشكل ذلك في فنية الأداء حيث يكون أحد النصوص «متولى يا جرجاوى» هو أغنية قصصية يلعب الغناء فيها دوراً هاماً في تكوين الشكل الفني للنص بحيث تكون عبارة «يا متولى» استكمالاً للمساحة اللحنية للنص الأدبي؛ حتى وإن صاحبها أداء موسيقي، لأن النص هنا يطبقه ككلمة يكون مغايراً للنص السابق في تكوينه حتى وإن اتحد معه في الموضوع.

وقد حاول عبد العزيز رفعت في مقاله المنشور في «مجلة الفنون الشعبية» العدد ٣١/٣٠ يناير - يونيو ١٩٩٠ القاهرة ص ٣٩ - ٤٩ القيام بتحليل للنص الذي قمت بجمعه في عام ١٩٦٣ بالمقارنة مع النصوص الثلاث لشفيقة ومتولى، والتي رصدها الدكتور أحمد مرسى في كتابه «الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها» دار المعارف، القاهرة - ١٩٨٣.

ويتكون النص الأول ص ٢٩٨ من ٢٢١ بيتاً منها ٣٠ بيتاً يريد فيها المردودين: «يا جرجاوى... يا متولى... يا جرجاوى». وهذا النص بعنوان «شفيقة ومتولى»، ومطلعه:

١ - المردودين: يا جرجاوى.. يا متولى .. يا جرجاوى

٢ - المغنى: جاي تايه أدور على متولى

٣ - كلام منه العلماء

٤ - واديني راح أغنى على متولى

٥ - جاه الطلب وخدو على المركز

٦ - ما فيش لا عم ولا خال له

٧ - مين فى البلد شرب خله

٨ - عجبهم تحت الطلب خله.. متولى .. يا ..

٩ - للمردودين: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى ..

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى، فيقول المغنى :

٢٠٢ - المغنى : ويسرعة حدودوا له جلسه.. نده له

الجاضى وجف جداه

٢٠٣ - وجال له بتموت شفيقة ليه يا متولى..

٤٠٤ جال له يا بيه أنا دمي فار عمال

٢٠٥ - مع أسوده عمل الفار.. عمل الفار.. عمل

٢٠٦ - وحدانا سجره وفيها فرع مال

٢٠٧ - جال له يا بيه أنا نعى فار زى المأل

٢٠٨ - ومع الأسود عمل الفار.. عمل الفار .. عمال

٢٠٩ - وجدانا سجره وفيها فرع مال

٢١٠ - ما فيش لا عم ولا خال لى

٢١١ - أشرب المرار ده والخل ليه

٢١٢ - أجعله يا بيه والا أخليه

٢١٣ - كان الجاحضى اسمه حسن

٢١٤ - راجل عنده فضل وإحسان

٢١٥ - جال له صراحه جطمه أحسن .. يا متولى

٢١٦ - للمردون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

٢١٧ - المغنى : جال له صراحه جطمه أحسن

٢١٨ - أهمل إنت شريف وعملك شئ يطيك

٢١٩ - أبدا ما فيش شئ عليك

٢٢٠ - غير سمت أشهر اشاعة ليك

٢٢١ - للمردون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه أيضاً بعنوان «شفيجة ومتولى» ص ٣١٠ - ٣٢٩، فيتكون من ٣٧٩ بيتاً منها ١٣٦ بيتاً يريدها المردون ويتحد فى:

«جرجاوى.. ويا عينى.. يا بوى .. يا بوى

جرجاوى.. وغريه .. يا جرجاوى»

ويكون مطلع الأغنية كالتالى:

١ - للمردون : جرجاوى .. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٢ - جرجاوى.. وغريه يا جرجاوى .. أه أه يا ناس

ولى البيت الثانى من مطلع فقط يذكر «أه أه يا ناس».

٣ - المؤدى: أه يا نا.. يا نا

٤ - متولى ماشى ع الترحه

٥ - جالو مطلوب فى الجرجه (القرعة أى التجنيد الإجبارى)

٦ - وأنا على حادثة الجرجاوى

٧ - المردون: جرجاوى.. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٨ - جرجاوى.. وغريه يا جرجاوى

إلى أن يختم المؤدى أغنيته القصصية بالآتى:

٣٦٨ - المؤدى: حتى الجاحض فى جوله بيغز

٣٦٩ - جال له ولا تخاف روج يا عزيز

٣٧٠ - ست أشهر بأتقاف التنفيذ

٣٧١ - وائى دور الـ ...

٣٧٢ - للمردون: جرجاوى.. ويا عينى .. يا بوى .. يا

بوى

٣٧٣ - جرجاوى .. وغريه يا جرجاوى

٣٧٤ - المؤدى: أوعى تزعل حالك يالى

٣٧٥ - إذا حملك تتجلى جلى

٣٧٦ - وخلس دورك يا سى متولى

٣٧٧ - وائى حال الـ ...

٣٧٨ - للمردون: جرجاوى .. ويا عينى .. يا بوى ...

يا بوى

٣٧٩ - جرجاوى.. وغريه يا جرجاوى.

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى نفس الكتاب وهو بعنوان «شفيجة ومتولى» فيتكون من ١١٥ مقطعاً، ولم يرد به تمديد الفرق بين المغنى والمردون، ومطلع الأغنية:

١ - أسمع حكاية جرت فى سيوط

٢ - مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا

٣ - يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا

٤ - الولد كان متوسل بالكريم والنهى وابن عمه على

٥ - وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو على

٦ - عمل للولد... يعلمهم

إلى أن يختم الراوى نصه فيقول:

١١٠ - جاءت النيايه..

١١١ - جال متولى البنت أختى يا نيايه

١١٢ - وأنا اللي مجطعها بإديّه

١١٣ - وشرف أبويا يا نيايه .. ما أنزل

١١٤ - الا بمزكة الحكومه .. والكلبشات

١١٥ - فى إديّه

أما النص الرابع الذي قمت بجمعه وتدوينه ونشره في مجلة الفنون الشعبية في العدد ٣٠ - ٣١ يناير - يونيو ١٩٩٠ ص ٤٣ - ٤٧ ، فعنوانه «متولى الجرجاوى» ويتكون من ٧٠ موالاً ثلاثياً (مثلث) وموالين رباعيين فى الختام. ومطالع:

يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى

١ - جميل ومأشى مع نسيبه

وحبيبي أبداً محاسبيه

والفن الشعبى محاسبيه

يا متولى

٢ - الليل مضى والفجر جا

جالوا طبيي الفاجر جا

شرف الحادثه اللي فى جرجا

يا متولى

٣ - جميل معانا فى الملأ بات

ومتولى ليه أمه إطلبات

من الجيش جاله طلبات

يا متولى

إلى أن يختم المأذى القصة بالآتى:

٧٣ - أدى النسا سيب البلوى

فى مرضهم إحنا بتداوى

ومأش بشرفه الجرجاوى

وصعيدي عنده الشرف غالى.

وهناذا أقدم نصاً آخر لنفس حادثة شفيقة ومتولى الجرجاوى، ولكن بعنوان «الشرف»، رواه لى المطرب الشعبى مبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣، حينما كنت حينذاك أقوم بإعداد برنامج الفن الشعبى للتليفزيون (وهو برنامج بدأ مع بداية التليفزيون وما زال يقدم إلى يومنا هذا مع تعدد المبدعين له، ويرجع الفضل فى استمراره إلى مخرجه المثابر الأستاذ شرفى جمعه مقلد الله بالصحة والعافية). وهذا النص مفادير للنصوص الأربعة التى أشرنا إليها.

ونص «الشرف» مثله مثل أى موال قصصى يبدأ بأبيات ثلاثة هى «فرش» الموال، ثم «ميس» البيت الرابع إلى نهاية القصة ليختم به الموال، ويغطي ما سبق فرشه بقافية «جرجا». ويلاحظ فى الموال أن القافية لا تكون فى الحرف

الآخر من البيت وإنما هى الكلمة الأخيرة من البيت، لما قد تحمله تلك الكلمة من تورية، أو قد تكون نتاجاً لضم أو اضمام كلمتين فى كلمة واحدة، أو لجناس أو طباق فى الشكل والمعنى. وهذا أمر يتطلب من الراوى مهارة كبيرة فى حصيلة اللغوية، وبالمهجة الدارجة فى المجتمع الذى يتلقى منه فنه. ونلاحظ فى النصوص التى بين أيدينا أن الموضوع واحد ثابت، أما أسلوب الصياغة هو المتغير، وإذا تثار قضية الثابت أو الأصلى فى النص والمتغير منه. فأى نص من هذه النصوص هو للنص «الثابت» أو الأصلى ؟ وما هى النصوص المتغيرة؟

فى الواقع أن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لا بد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص. فلا يوجد فى المادة الفولكلورية على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبيلته، أو أدخل عليه البراءة «الثقة» تعديل أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

فكل النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة، وكل نص منها قد يدخل عليه الراوى متغيرات جديدة محدودة يمكن فرزها بإلتقاء النص الواحد الأكثر بقاءً بنصوصه الشعرية وصيفه المتكررة والشائعة. كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص نصوصاً متغيرة لأصل غير معروف، رغم كل الاختلافات الواضحة بين نص وآخر، على أن نقبّه إلى أن «الثوابت» و«المتغيرات» لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الإلتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص على اختلاف وسائل التعبير الفنى من تشكيلى وموسيقى وغنائى وراقص، ومرويات شفاهية متنوعة، وسيلتها الكلمة شعراً كان ذلك أم نثراً.

فالثابت لا يكون إلا من خلال معرفة الشكل الأساسى فى فترة زمنية معينة، ثم المتغيرات فى هذا الشكل الأساسى، ومعرفة أسباب هذا التغير، سواء أكان ذلك نتيجة متغيرات ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، إلى غير ذلك من أسباب التغير وعوامله.

كما لا بد للدارس الذى يتصدى للتغير الحادث فى أى ظاهرة أو نص أن ينتبه ويقتد إلى العناصر المكونة لهذا

النص أو ذلك، من خلال فرز الأشكال والوحدات والعناصر المكونة لهذا النص أو ذلك. وهي عملية دقيقة تعمل على كشف مجموعة العناصر الممكن أن تكون ثابتة من حيث الشكل، وعن العناصر التي يمكن أن تكون متغيرة من حيث الوظيفة أو الغرض.

فدراسة بنية أي نص أو أي موضوع من موضوعات الماثورات لا بد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكونة للنص والشبكة له، والتغير لا بد وأن يكون مرتبطاً كل الارتباط بطبيعة هذه العناصر ذاتها. فقد تلبت بعض العناصر ولكن تتغير أشكال العلاقة بين هذه العناصر فيتغير الشكل العام للنص، أو قد تتغير العناصر ويظل شكل العلاقة بين هذه العناصر المتغيرة (تدنية أو هديت) قائماً، فيبقى الشكل العام لبناء هذه العناصر ثابتاً، ولكن تتنلى في الواقع حقيقة بنيت وأن ثبتت وظيفته، ويصبح الشكل جديداً كل الجدة حتى وإن كان الغرض منه لم يتغير.

وهو ما حدث مع مجموعة النصوص التي بين أيدينا عن شفيقة وستولى. فالحدث واحد والأماكن للغترة واحدة، والشخص واحد، حتى القاضي نفسه كوكيل للنيابة أو قاض أو محقق يتعاطف مع متري، ويؤكد الراوى ذلك في تجسيد هذه القولة بتكرار اسم من يصدر الحكم، فهو حسن، وللفظ نفسه دلالاته، واسم على مسمى في منطقته، وإصدار قراره «الحسن»، والوحدة التي تجمع بين هذه النصوص هي الحدث نفسه بتنويحاته وتقريعاته وسياقه الدرامي الفني، من خلال نسق اجتماعي شائع ومجموعة من القيم التي توجه سلوك الفرد داخل مجتمعه، وتحمله مسئولية حماية هذه القيم. وأهم هذه القيم هي قيمة «الشرف» الذي يتحدد في مفهوم «العرض» الذي يرتبط بمفهوم «الجنس» في العلاقات التي يرفضها المجتمع. ولذلك إتخذ المجتمع متولى رمزاً لحماية هذا للعرض والحفاظ على كرامته هو كاخ، وكابن وفي لقيم المجتمع وحارس على هذه القيم.

وبهما كان شكل أو أسلوب التعبير، سواء أكان ذلك في شكل الماويل التي تصور أحداث القصة - مواويل «مثلة» تتكون من ثلاثة أبيات، أو مواويل «سرعة» تتكون من أربعة أبيات، أو مواويل ثلاثية متداخلة يلعب بالفاظها وتكوينها المزدى بمهارة وقدر، دون أن يخل بالشكل التقليدي للمول. ويبدأ الفنان الشعبي عبد الطيف أبو المجد فيروى مواله القصصي قائلاً:

ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

علشان صبيه كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد في سرد أحداث القصة، إلى أن يختم ذلك بقوله في حسن:

حميت الاماره وشلت العار من جرجا

وهكذا يبدأ موال «الشرف» بتلك الأبيات الثلاثة، ويختتم بهذا البيت الذي قافيته جرجا، فيقول موال «الشرف»:

١ - ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

٢ - علشان صبيه وكانت من نسا جرجا

٣ - الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

٤ - فانت بلدها وملتت توفى ما عليها

٥ - الام هانت وابوها نسيته خالص

٦ - كانت صبيه وكان ليها ما عليها

٧ - اتمرك لسانها وعنيها فتحت خالص

٨ - جاب الجرام حله للملون في عليها

٩ - ادب الحيا راح والوجه انكشف خالص

١٠ - وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها

١١ - سمعت بإسيوط بلد فيها رجال من العال

١٢ - ذرات عليها انكتب لها ميل البخت

١٣ - جالتها حرمه كونه اصلها مش عال

١٤ - جالت على فين رايحه يا عذبة البخت

١٥ - ضيعت نفسك هدر شايفه صباك مال

١٦ - جواى لى على اسمك على الله يتعدل البخت

١٧ - جالت شفيجه وأهلى ناس كرام من العال

١٨ - صبحت في جبل حر جاطع وأعمل آيه في البخت

١٩ - جالت لها بس مرعنى الحشا منى

٢٠ - تعالى ورا منى شوفى طريق الضلام بجى نور

٢١ - حادخلك بيت يكون سبب العدل منى

٢٢ - وبينها لمايجي في حياتها لم تحج الفرد

٢٣ - وقالت نصبيه مفيش منها حيا منى

٢٤ - جوى لبسيتها تشوفى بيتك يزيده نور

٢٥ - عليها المجتر انكتب وكان السبب منى

٢٦ - كله وشفيجه بيتكى لم تحج الثور

هكذا يبدأ هذا النص بتقديم شخصية شفيقة وما سيحدث لها قبل تقديم غيرها من شخوص القصة وأركان بنائها الدرامي. ويستطرد المؤدى في وصف حال شفيقة الجديد بعدما تركت جرجا ونهبت إلى أسيوط، نون أن يقص علينا أى شئ عن بقية شخصيات القصة، وخاصة شخصية «متولى»، ويواصل سرد الأحداث التي سوف تمر بشفيقة فيقول:

٢٧ - جعلت شفيقة الحلال لبست الحرام بالدين

٢٨ - فستان وخلخال جه مسبوكة على السيجان

٢٩ - وجلب وخميسه وأساور ذهب باليدين

٣٠ - دخلت في أريده كانت موده فرشها بالدين

٣١ - سريرها نيكل لراحة الجسم والسيجان

٣٢ - شريت من الخضر كاس فضل العكار والدين

٣٣ - وابن الحرام خش فضح العرض والسيجان

٣٤ - فرجت في حبه شفيقة والهوى مئال

٣٥ - حبل الوداد إتصل واتعشم مع بعض

٣٦ - كان عسكري جيش لعلم النداء مئال

وهكذا تظهر شخصية جديدة تكون تمهيداً لأحداث القصة، وهو عسكري نعرف فيما بعد أنه يعمل في نفس (الملك) مع متولى.

٣٧ - وأخو شفيقة شاويش كانوا سوى مع بعض

٣٨ - متولى كان في الصبا زايد حماس مئال

٣٩ - شجاع ونبيه بقاعد الملك مع بعض

٤٠ - مأمور وضابط ومباشى اليه مئال

وهكذا تنتقل من شخصية العسكري إلى ظهور متولى رفيق هذا العسكري في الجيش، ونجد أن لمتولى منزلة بين جميع أفراد الملك الذي ينتمي اليه، من المأمور إلى البنياشى لكونه نشيطاً وشجاعاً ونبيهاً.

٤١ - في ليله رأى حلم والغال إتتج مع بعض

٤٢ - شاف في منامه الشيلان البيض صبغوا

٤٣ - البنت ماجت وسابت السكن والبيت

٤٤ - شربوا الخمر والمصير والعلم صبغوا

٤٥ - وجروا طارهم على دم الشرف والبيت

٤٦ - العار لمن دار ليالى الجهل صبغوا

٤٧ - مر الزمان ده يكون خالى الولد والبنت

٤٨ - لما النهار لاح وفاج من النوم متولى

٤٩ - من الحلم مدهوش وحالته مغيره الصورة

٥٠ - جمع رجال الملك والمكل متولى

٥١ - ضم منهم عسكري وكان معاه صوره

٥٢ - خدما من ايده وجع الشكل متولى

٥٣ - لجاهه اخته تمام الشكل والصوره

٥٤ - كتم على الخبر واصطنع حسن الجلد والصبر

٥٥ - في الحال دخل الملك وكلم الباشا

٥٦ - وطالب اجاهه حالا وجتى بفرغ الصبر

٥٧ - وچال له أبويا في حالات الموت يا باشا

٥٨ - شريت كاس المرار حفنضل ومليان صبر

٥٩ - المر متضاف عليه الخل يا باشا

٦٠ - مضى له على ستة من الايام وزادهم صبر

٦١ - متولى بيكي ودمعه على الخند يا باشا

٦٢ - خد الاجازه وسافر اهل البلد جابلوه

يلعب الحلم هنا كرمياً لنفس شديدة الشفافية واقعاً في السياق الدرامي للحدث الأساسى في المسألة.

٦٣ - حريم وشبان رجال الحى بتسلم

٦٤ - ما يعرفوش السبب ايه الخبر جابلوه

٦٥ - دخل على البيت وجت له الام بتسلم

٦٦ - الاپ وسطه انكسر لما العمم جابلوه

٦٧ - جال لهم شفيقة راحت على فين ما بتسلم

٦٨ - جالوا له ماتت وورناها على جبلوه

٦٩ - حلف يمينين ما ياكل زاد ولا يسلم

٧٠ - وطلع كسبح الفلا في الير وحدانى

٧١ - جبال ورمال داسها لما راح أسيوط

٧٢ - ورعى تكله على الرحمان وحدانى

٧٣ - كان وجت عصره ما ولدهش حريم أسيوط

٧٤ - شاويش نظامى سليم الجسم وحدانى

٧٥ - سلاحه ماضى يحارب به رجال أسيرت
٧٦ - سكنت شجاعته فى رأس العجل وحداني
٧٧ - دخل الأماكن شال أهل البلد والى
٧٨ - وچال أنا غريب يا أهل الحى بلوتى
٧٩ - فرغ نهارى و دخل ليلى على حى
٨٠ - فىن المواقين على المومسين بلوتى
٨١ - يرحمكوى بفضل المعروف معاى حى
٨٢ - جميله بمشره أنا كتابه بلوتى
٨٣ - عسكرى من البلك هارب وچاب لى الاذى والى
٨٤ - ملزم منى أجييه غضب بلوتى
٨٥ - فىن العامرات وفىن حته ولاد الناس
٨٦ - يكون جاعد معاهم لأجل الزنا والخمر
٨٧ - أنا كنت وچاف حرس مذى الأمان يا ناس
٨٨ - خذم شرايطى وتهمنى فى شرب الخمر
٨٩ - سمعوا كلامه الجميع جملة مع الثلاثين
٩٠ - جاما عرفوه الطريق وناحية الشارع
٩١ - على جهوة العطينى حود على الثلاثين
٩٢ - السرچ كان يوم ثلاث والنزحه فى الشارع
٩٣ - البيت على ناصيه تلجى ثمرته ثلاثين
٩٤ - فيه بلكونه بصيه منوره الشارع
وهكذا يحد الراوى الشعبى المكان بتفاصيله، والزمان
بأيامه، وجمال شفيعته الذى نوره يبع فى الشارع، وبذلك
يمهد الراوى لأحداث أخرى مصورها الأساسى والأول هو
شفيعته، ثم مصورها الثانى المكمل للحدث الدرامى، وهو
متولى.

٩٥ - متولى بص اشفيجه واللى حصار ثلاثين
٩٦ - دخل على البيت كما جزار فى الشارع
٩٧ - وطلع على فرج بسكيتته رفيعة الحد
٩٨ - وبخل على اخته وچال منى السلام له
٩٩ - أشهد برى مفيش شريك له حد
١٠٠ - محمد نبينا وهو رسوله
١٠١ - وضربها فى الجنب ما بين الضلوع والحد

١٠٢ - ألجبه شالها وچال زایل والدولام لله
١٠٣ - جامت الحكومه عشان تثبت ثبوت الدم
١٠٤ - متولى وچف على اخته وقال أنا الفاعل
١٠٥ - سكينتى فى ايندى كما طيار يبدلج دم
١٠٦ - البيت اختى مفيش غيرى لها فاعل
١٠٧ - حافظ نظام الحكومه جارى جانون الدم
١٠٨ - الجتة يا نيايه يكون شيلها على الفاعل
١٠٩ - اذا انتجس اللحم اهله يطهره بالدم
١١٠ - مسح المعاره شرف وثبوت للفاعل
١١١ - سمع كلامه النائب على السجون حاله
١١٢ - دخل فى زنزانه تحت الحكم والجنايات
١١٣ - أول من الدور شرايط الجزاء حاله
١١٤ - متولى ببوجل أهون الشنچ والجنايات
١١٥ - العرض زى الجزار ولو ينشرخ حاله
١١٦ - ما لوش مدارى راو اتسبون مع الجنايات
١١٧ - لما أراد الكريم باعلان جلسته حاله
١١٨ - يوم جلسته جت خلائج كالطهر حضروا
١١٩ - من كان مفكر سياسى ومن كان أبوه رياه
١٢٠ - والمستشار العمومى ومن معاه حضروا
١٢١ - ومن كان معاه الشهاديد والجنيه رياه
١٢٢ - دخل الباشا المحكمه نده للسجين حضروه
١٢٣ - لكل فى أفكار ومتولى القنص رياه
١٢٤ - نده لتولى جال له ليك يا باشا
١٢٥ - جال له غواك شيطانك ما حسبش حساب الحج
١٢٦ - جئت اخفك وخطيت دمها باشا
١٢٧ - جولى لى السبب ايه ما تنكرش وجولى الحج
وهكذا يتنقل المؤلف الشعبى فى تسجيل سيناريو
المحاكمة، فمتولى فى السجن بجوار محكمة الجنايات، ومع
الجناة من المجرمين، فى حين أنه غير مجرم، إذ إنه لم يقتل
بغية السرقة أو القتل فى حد ذاته، بل قتل ليظهر عرضة
وعرض آييه وأعمامه، ويستمر الحوار بين الباشا - رئيس
المحكمة - ومتولى، فمتولى لا ينكر وإنما يقول الحق.

- ١٥١ - باشا وأمير فرحوا ودار العود
١٥٢ - طلع بموكب نظامي بجيش برآى أمير
١٥٣ - عسكر رجال البلك رفعا العلم على العود
١٥٤ - وشجنى كنجى وطوبجى للنشان وأمير
١٥٦ - الكل جالوا يا متولى تعيش لنا وتعود
١٥٧ - متولى جال يا أهل جرجا علوا فى البنيان
١٥٨ - وآموا الأساس على العمار ووصوا لنا البنيان
١٥٩ - الأصل الخسع طين والطين يتلف البنيان
١٦٠ - وإذا غلبوه مال يجبى الحج على البنا
١٦١ - ذا حيطه وأمليه وكل الطلج نطوا
١٦٢ - جوم زيلها وابنى غيرها وأوى من الساكن
١٦٣ - هما السبب فى الخسارة والبنت تركوها
١٦٤ - خليك فى شلك وعقلك فى الدماغ ساكن
١٦٥ - جابلوه آمالى البلد بالفرح وأماره
١٦٦ - والورد والفل ريح الزهر وأماره
١٦٧ - تعيش يا متولى نسل كرام وأماره
١٦٨ - حميت الأماره وثلت العار من جرجا.
- وهكذا نجد أن الموقف يتحول من سلوك شخصى مرفوض من الجماعة. ويتمثل فى جريمة القتل، إلى موقف قيسى من الجماعة نفسها، ألا وهو حماية الشرف. فمتولى فى نظر مجتمعه قد «شال» العار من جرجا، وظهر عرض وشرف كل واحد من أبناء البلد. ومن هنا كان ذبور وانتشار هذه القصة لا كونها حالة فردية - ترتبط بفرد ما وسلوكه الشخصى - وإنما تتعلق بالجماعة ومجموع قيمها. كما أن البناء الفنى لهذه القصة وسياق روئها هو الذى أعطى للنص قيمته فى الذبور والانتشار. ويتميز الإبداع الشعبى بتلك المهارة فى التعبير عن فكر المجتمع ووجدانه تعبيراً صادقاً ومباشراً. وتكمن قوة هذا الإبداع، بل وجمالياته، فى صدق التعبير، وتكامل اشكال هذا التعبير، على تعدد وسائل وأساليب هذا التعبير الفنى.

- ١٢٨ - متولى جال له اسمع للسؤال يا باشا
١٢٩ - أبويا خلف كحيله وعزها على حج
١٣٠ - وكان حبيبها رباية أصل يا باشا
١٣١ - علفها من اللوز ومشروبها حليب على حج
١٣٢ - ولما كبرت جونا الخطأ يا باشا
١٣٣ - ناس يركبو الخيل ويهينوا العدو على حج
١٣٤ - وأنا شرتها كثير أصول الشرع يا باشا
١٣٥ - ليكنن غرضها لأحد يرجع علينا الحج
يقدم متولى مثلاً لما كان، ويرمز بالفرس الكحيله إلى شفيقة، وكيف أنه لم يرغمها على زواج أى من طبخوا خطبتها؛ بل ترك لها الخيار لتختار من تشاء كيلا يلوهم أحد إذا ما زوجها لمن لا ترضى به زوجاً.
- ١٣٦ - طلعت ويرمت نامت على الجسر يا باشا
١٣٧ - جلبت لنا العار والدم الذى فار على حج
١٣٨ - ونامت لكديش أصل ما فيش يا باشا
١٣٩ - فى شرع مين الحرام ييجى حلال على حج
١٤٠ - جوم هات لى عالم يفسر حلمى يا باشا
١٤١ - يسرى على الجانون ييجى الحكم نور على حج
١٤٢ - سؤال وجواب سككتى الهنايات والباشا
١٤٣ - واتاكل الحكم سابعه والغيب فى علم الحج
١٤٤ - وبعد سماعه سمعوا الحكم ست شهر
١٤٥ - حكم الأشاعه نفذ على سبع جرجاوى
١٤٦ - خالى السابج دخل كركى بست شهر
١٤٧ - أول من الدور شايوش الجزاء جاله
١٤٨ - الأكل يچى له خبصى لما وفى شهر
١٤٩ - جام سلم السجى للحرية جرجاوى (لأن جرجاوى ما زال جندياً مجتداً فى الجيش)
١٥٠ - مامور وضابط عشاته الجميع فرحوا

الزمان والمكان في السيرة الشعبية

فاروق خورشيد

إذا أردنا ترتيب ألوان الأدب الشعبي حسب تطورها وتعقدتها، سنقول إن السيرة الشعبية هي مرحلة النضج ومرحلة الاستواء، أي المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الأدب الشعبي ونضجه، بدءاً من الحدوتة والحكاية الخرافية إلى الحوادث المجمعمة مثل «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، ثم إلى الرواية ذات البطل الواحد والأحداث الكثيرة المتصلة، التي هي بديل في الأدب الشعبي العربي عن الملحم في الأدب الشعبي الغربي.

البطل هنا ليس مفترعاً اختراعاً، وإنما هو موجود في التاريخ، والقصص الشعبي يختار البطل ويمكّن عنه ويضيف إليه ويحوّله من شخصية في التاريخ إلى شخصية في الأدب الشعبي.

هناك أبطال آخرون قد لا يكونون أصحاب أهمية في التاريخ، ولكن القصص الشعبي يختارهم ويضيف إليهم من البطولات ما يجعلهم أصحاب أهمية خاصة في التاريخ الشعبي، ومنهم بالذات الشخصيات التي تمثل القبائل العربية القديمة، فهم لم يخلقوا من فراغ، ولكن من وجود تاريخي معروف مثل أبطال السيرة الهلالية «أبو زيد الهلالي، والوزير سالم، وبياض بن غانم»، وكلها شخصيات مرتبطة بقبيلة معينة هي قبيلة «بنو هلال». والسيرة تصف في هذه الحالة ومن خلال هؤلاء الأبطال تحرك القبيلة نفسها وتاريخ القبيلة نفسها. فنستطيع أن نقول

والسيرة الشعبية هي قصص تدور حول شخصية واحدة، وكل سيرة بطلها الرئيسي إنسان واحد، تبدأ معه من الميلاد أو ما قبل الميلاد حتى الوفاة أو ما بعد الوفاة.

وغالبا ما نجد البطل في السيرة الشعبية له أصول من التاريخ، فإما هو بطل تاريخي بالفعل، أو هو بطل مفترع يمثل مرحلة من التاريخ بذاتها. سنجد في السيرة أيضاً لهم أصول تاريخية ثابتة مثل «عنترة بن شداد» وسيرته التي تتحدث عن شاعر شعبي وعربي معروف تحدثت عنه كتب التاريخ والأدب، كما نجد «سيف بن ذي يزن» وهو أيضاً بطل تاريخي معروف، فهو آخر ملوك اليمن الذي يخضع اليمن من الاستعمار الحبشي، ومن هؤلاء الأبطال أيضاً «الظاهر بيبرس»، وهو ملك معروف في العصر المملوكي، وأحد الملوك الذين لعبوا دوراً هاماً في المعارك بين العرب والصليبيين... وكل هؤلاء ملوك وأبطال لهم بالفعل أصل تاريخي، أي أن

هنا، إن المنيع منبع قبلى مرتبط بالقبيلة، ورغم أن الشخصيات ليس لها دور تاريخي يذكر في التاريخ المدون أو الرسمي، إلا أنها ذات أهمية عند الشعور القبلي الشعبي لهذه القبيلة أو تلك.

وسنجد إلى جوار شخصيات «أبو زيد الهلالي، والزنادي خليفة، ودياب بن غانم» في السيرة الهلالية، «الأميرة ذات الهممة» والأمير عبد الوهاب والسيد البطال» في سيرة ذات الهممة. كما سنجد في سيرة أخرى شخصية «على الزينقي» وهو شخصية نابغة من الشعب نفسه، يمثل طليعة الشعب المطلوب على أمره، والذي يدافع عن نفسه باستعمال نفس أسلحة خصومه.. فلنن نحن نرى أن الأبطال لهم منيعين، إما منبع تاريخي حقيقي، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة.

وسيرة «سيف بن ذي يزن» سيرة ذات أهمية شديدة، حيث تدور حول بطل يمني، واليمن من أقدم الشعوب التي سجل تاريخها الأسطوري، وعرف عنها تاريخ حياة ملوكها وشعوبها شعباً أثر شعب. وكانت اليمن ذات حضارة قبل الحضارات، فحضارات الحميرية والمعينية والسبائية عاشت فترة من الزمن ثم انقرضت مثلها في ذلك مثل حضارات البابليين والآشوريين، ولذلك أسباب جغرافية وتاريخية. فاليمن كانت من أوائل المناطق ذات الخصب، حيث بنى سد مارب وكانت لديهم زراعة متقدمة، وفي ظروف وجود الماء والزراعة تنشأ الحضارة، إذ هي على الأقل أحد أسباب حضارة أي أمة، حيث تعطى للإنسان الفرصة ليستقر ويطور وجوده وينشئ حضارته.

في اليمن مجموعة من الأساطير والحكايات التي تتحدث عن صراع اليمنيين مع أعدائهم التقليديين وهم الأحباش. وقد ربطت الأساطير اليمنية القديمة بين اليمن والأحباش، ومن أول التاريخ اليمني نرى أن الصراع في اليمن كان يتجدد بين الاستقلال عن الأحباش أو الخضوع لهم. والأحباش وحدهم في فترة طويلة من التاريخ لم يكونوا يمثلون أنفسهم فقط إنما كانوا أيضاً الامتداد الروماني المسيحي في الحضارة، بينما كان الفرس في الناحية الأخرى يمثلون قوة حضارية أخرى. والصراع بين الفرس والروم كان يمثل الصراع بين القوتين الأكبر في العالم، والتاريخ المدون لسيف بن ذي يزن يقول إن الأحباش استعمروا البلاد واستولوا عليها، وأنه قامت حرب سياسية داخل اليمن لاستنقاذ البلاد من الأحباش، وفي هذه الحالة كان لابد من الاستعانة بقوى أخرى تمثل مركزاً من مراكز الثقل في العالم وهي الفرس، وبالفعل

ينجح الملك سيف بن ذي يزن في الاتصال بالفرس والاستعانة بهم ضد الأحباش ويخرج الأحباش، وتستقل اليمن استقلالاً كلياً بفضل بطولة سيف بن ذي يزن ومعاونة بلاد الفرس، وتتضمن القِيَّات اليمنية المختلفة، وبهذا الانضمام أصبحوا قوة قادرة تستطيع طرد الأحباش من البلاد، وهذا هو ما لونه في التاريخ حول شخصية الملك سيف، البطل التاريخي.

كان لابد إذن من الحركة الوطنية الموجودة داخل اليمن لتحاول الخلاص من الحبشة. وهنا نجد في سيف بن ذي يزن بطلاً هاماً يؤرخ لاستقلال اليمن من الحبشة، ولبطولة الشعب اليمني في كفاحه ضد الاستعمار، ويمثل أيضاً أحلام الشعب في الاستقلال والحرية، كما يمثل رأس الحرية التي تلقى على الاستعمار. من هنا كان سيف بن ذي يزن بالفعل رمزاً شعبياً وأسطورياً للإنسان اليمني، ويعتبر اسمه اسماً بطولياً عند الشعب اليمني عبر التاريخ وحتى الآن. والشخصية التاريخية صالحة تماماً لأن تكون شخصية مرشحة لبطولة ملحمة، وقد أهتم القصاصون أن يأخذوا هذه الشخصية ويفهموها وحولوا هذا العمل للمحى الكبير الذي سمي: «سيرة سيف بن ذي يزن»

ونحن نطلق على هذا العمل اسم سيرة وليس ملحمة، لأن الملحمة لابد وأن تكون عملاً شعرياً، وسيف بن ذي يزن عمل نثري رغم وجود تسجيل منظم لكل الأحداث التي دارت فيها: فتتضمن شعراً أثناء البرد النثري كتخفيف لكل مرحلة من مراحل السيرة، والشعر عند الفنان الشعبي أساس هام في الإبداع، فكما استوجب الموقف الإنفعال أو تسجيل الحكمة أو الوصف، يستعمل القصاص الشعر في السيرة الشعبية. ولكن الشعر ليس أصلاً في كتابة السيرة، وإنما هي تروى رواية نثرية تستغنى في أثنائها المعلومات الشعرية، إما لتخفيف الأحداث السابقة أو تقديم الحكمة أو الاستعانة بها في وصف مشاعر أحد الأبطال، أو وصف موقف من المواقف الموجودة في السيرة.

ويجوز هذا، فإنه رغم ظهور سيف بن ذي يزن كبطل تاريخي قبل الإسلام، إلا أن السيرة كتبت في العصر الإسلامي، ومن هنا تأثرت السيرة بالروح الإسلامية، كما تأثر بها الأدب العربي كله؛ إذ إننا نشعر أن هناك مسألة بين البطل وبين القدر، تلك المسألة لاثراها عند الأبطال المحميين الإغريق مثلاً، حيث تكون فيهم جذور البطل الدرامي صاحب الموقف الذي يصارع القدر مثلاً يصارع قوى الطبيعة والاستعمار والأعداء، بينما في السير الشعبية العربية عامة،

سيرة سيف بن ذي يزن خاصة نرى تعاملها بين القدر وبين البطل، ونشعر أن هذه القوى دائماً مع البطل وليست ضده.. هناك سلام بين البطل وبين الله وقوى الخير المؤمنين بالله.. من هنا اختلف البطل الملحمي عن بطل السيرة من ناحية التكوين والشكل والسمات، ومن ناحية المصير أيضاً.

والبطل في السيرة الشعبية عادة يمر بمراحل محدودة، فنحن نبدأ بمرحلة الولادة للبطل، ثم تأتي مرحلة التكوين، حيث يكون فيها البطل إنساناً درامياً عادياً يصارع قدرة شريرة، مثله في ذلك مثل البطل الملحمي تماماً. وهنا ينتصر البطل تبدأ مرحلة جديدة في حياته وهي مرحلة الفروسية وإثبات ثلوق وجدارته بالبطلية في إطار البيئة التي عاش فيها. وبعد ذلك تأتي المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة، حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللحرب جميعاً، في قضايا عربية تهم الشعب العربي كله، يقف فيها أمام أعداء الشعب العربي كله. تأتي بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهي مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد.

فالسيرة الشعبية إذن لها فنية خاصة أولها إطار من البناء الفني تسير فيه، وسنجد أن هذا الإطار يتكرر في كل السيرة الشعبية من "عنترة بن شداد" إلى "سيف بن ذي يزن" إلى "علي الزبيق" وإلى "الهلالية" وإلى "الظاهر بيبرس". والبطل دائماً في هذه الحالة لا يتحرك في فراغ، وإنما يتحرك من واقع البيئة التي يرسمها له كاتب السيرة، أي المكان. فمثلاً اليمن في حالة سيف بن ذي يزن، والبيئة العربية الشمالية في حالة عنترة بن شداد، ومصر في حالة الظاهر بيبرس وعلى الزبيق، والجزيرة العربية في حالة الهلالية، بمعنى أن البطل يتحرك من خلال منطلق بيئى، ولكننا نشعر أن كاتب السيرة يتجاوز بسرعة حاجز المكان ويتحرك بلا قيود مكانية.. فهو يتحرك من خلال بيئة المنطقة العربية كلها، ويكاد يفجر أيضاً من حدود هذه البيئة إلى البيئة الحضارية المعروفة وإلى العالم كله. في الوقت نفسه نجد أن البطل يتحرك من خلال منطلق زمني معين، ففي سيف بن ذي يزن نحن في عصر ما قبل الإسلام في المعارك التي دارت بين الجيتميين والأحباش. أما في عنترة بن شداد فنرى مرحلة ما قبل الإسلام في شمال الجزيرة العربية والمعارك التي دارت بين القبائل العربية وبين العرب والفرس. وفي الظاهر بيبرس نرى مرحلة ما قبل إنشاء العرب الصليبية. وفي ذات الهمّة نرى مرحلة الصروب بين العرب والروم، ولكننا أيضاً نشعر أن القصص كما تغلب على حاجز المكان تغلب أيضاً على حاجز الزمان، فالمعارك تدور في امتداد زمني يتصل من لحظة تحرك القصص حول

الشخصية التي يتحدث عنها، وعبر الأزمنة المختلفة، بحيث تكاد تلمح كل هذه الأزمنة التي مرت بها البلاد العربية في معاركها ضد الروم والأحباش والفرس والصليبيين مثلة في كل السيرة الشعبية، فالقصص هنا يقفز عبر الزمان كما قفز عبر المكان، ويصبح عمله يتناول الحركة منذ المرحلة التي حددها لنفسه وحتى نهاية الحروب الصليبية بالنسبة للقصص أو السير التي أراد لها القصص أن تمثل الحروب الصليبية مثل الظاهر بيبرس، أما في السير التي لم يرد لها القصص من الأصل إلا أن تمثل مرحلة أخرى من مراحل التاريخ القديم نلح منها إسقاطات وتراكبات فولكلورية ممتدة عبر الزمان.

ومن هنا نرى البطل الشعبي متحرراً من القيد، من قيد الزمان ومن قيد المكان.. وهذا عنصر رئيسي من عناصر تكوين البطل الأسطوري أو البطل الشعبي.. إنه لا يرتبط بمكان معين رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان، هو بطل عام يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربي كله. ولذلك نستطيع أن نقول إن هؤلاء الأبطال في ضمير الإنسان العربي يمثلون الوحدة العربية في مواجهة كل الأخطار الخارجية وكل التمزقات الداخلية أيضاً، وربما كانت هذه الأعمال الشعبية هي التي حفظت الإنسان العربي من الوحدة التي كانت تشعر الإنسان العربي باستمرار أنه واحد في مصيره وفي بيئته وفي ماضيه، وطى هذا قهر واحد في مستقبله، وربما كان هذا أيضاً من العناصر الرئيسية في مقومات الوحدة العربية. ونحن حين نتحدث عن مقومات الوحدة العربية نقول الدين وهو الإسلام، واللغة وهي العربية، والواقع الجغرافى أو المصالح هي مقومات هذه الوحدة، ولكننا نرى أن الأخطار من كل هؤلاء هو وجود السيرة الشعبية هذه؛ لأنها ظلت تعمل في عمق التاريخ العربي حاملة معنى الوحدة المصيرية منذ البدء وحتى لمواجهة مع القوى الخارجية. وعن البطل صاحب العمق التاريخي سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد والظاهر بيبرس. وهي السير المكتوبة عن شخصيات لها أصول تاريخية.. وعن البطل الفترة والموقف سنجد على الزبيق وهو بطل من خارج التاريخ الفه الكاتب نفسه، ولكن ليست شخصية حقيقية، بل هو شخصية شعبية لها أصولها؛ ولكن هذه الأصول موجهة في ضمائر الناس وليس في صفحات التاريخ.

والقضية في الشخصية التي يمثلها سيف بن ذي يزن، وهي الشخصية ذات الأصول التاريخية المعروفة، أن

القصاص يبدأ من خلفية تاريخية معروفة ومن منطلق متفق عليه، فعندما يذكر سيف بن ذي يزن فهو يتحدث عن اليمين، فإذا سمي نفسه يحدد الزمان والمكان والمعرفة والموقف، بينما في السير ذات الأبطال المخترعة أو البطل الفكرة تنتظر حتى تنتهي من قراءة السيرة لتتعرف عن أي عصر يتحدث القصاص وماذا يريد أن يقول.

فهناك يدلني الاسم على موضوع الرواية والعمل، فحين أتحدث عن الملك أرثر فانا أتحدث عن المائدة المستديرة، وعندما أتحدث عن مرمويل فانا أتحدث عن صراع إنجلترا من أجل الديمقراطية، وعندما أتحدث عن نابليون فانا أتحدث عن مرحلة مابعد الثورة الفرنسية ومعارك فرنسا للسيطرة على العالم، وعندما أقول هتلر فانا أتحدث عن ألمانيا ومرحلة مابعد الحرب العالمية الأولى. فإنني اسم البطل يحدد الإطار التاريخي والمعارك الدائرة. سيف بن ذي يزن، إن يعرف التاريخ العربي القديم، نحن أمام اليمين والمرحلة التاريخية التي تصارع فيها اليمين ضد الأحباش، وفي هذه الحالة ينتظر السامع والمتلقي أن يستمع لأحداث تاريخية معروفة، وهذا لا يحدث في السير الشعبية بالضرورة بعكس الرواية التاريخية تماماً للالتزمة بالحدث التاريخي المعروف.

فالسيرة الشعبية تنجم من الحدث التاريخي، إذ هي تحدد فقط الإطار الزمني والمكاني باسم البطل وزمنه المعروف. وهي بعد ذلك تخرج في هذا الإطار التاريخي إلى الحدث الأسطوري أو الشعبي، ويتحول الأحداث التي نعرفها في التاريخ إلى مجرد خلفية بعيدة جداً قد يستعين بها القصاص وقد لا يستعين بها. فنحن إذن لا نتنظر في سيرة كسيرة سيف بن ذي يزن أن نتعرف على معارك تاريخية بوقائعها التي حدثت بين الأحباش والعرب، ولكن القصاص فقط يعتمد على أساس وجود هذه الممارك ليجعلها منطلقاً لأحداثه دون أن يرتبط بالإنما بما جاء في التاريخ، فهو لديه بطل حرير اليمين وبطل يرتبط بالمعارك ضد الأحباش، وهو في الوقت نفسه لديه معارك وعداوات قائمة بين العرب والأحباش. أما التفاصيل، وأما الحقائق التاريخية، وأما ما اهتمت به كتب التاريخ فهذه أشياء في الخلفية وليست في الأهمية الشعبية، كل ما يهم القصاص في إطار هذا الموضوع أن هناك بطلاً وأن هناك معركة قومية وعداء بين العرب والأحباش. أما كيف يدير القصاص هذه الممارك وكيف يرد هذه الوقائع، وكيف يحدد مراحل الصراع، فهذه قصيته هو الفنية، فهو يعتمد على فنيته، وعلى الواقع النفسي للبطل الذي تخيله، وعلى ما تسجيده من أحداث لتتلائم هذا البطل

الاستدعي من عمق التاريخ ليكون بطلاً لعمل شعبي كبير في سيف بن ذي يزن، وأي عملية تحول البطل من بطل واقعي تاريخي إلى بطل أسطوري وبطل رمز لأمة وشعب. ومن هنا تأتي ملامحه غير محددة تحديداً قطعياً، أعني ملامحه كإنسان يجمع معنى البطولة ومعنى الخير ومعنى القوة. إن الملامح الإنسانية تخفت قليلاً ويظهر مكانها المعنى المجرد العام. ومن هنا نجد أن ارتباط البطل بالتاريخ موجود، وإن عدم ارتباطه بالتاريخ أيضاً قائم، وهي نقطة هامة أيضاً في السير الشعبية؛ إذ إن البطل رغم أن له واقع تاريخي إلا أنه يتحرر من هذا الارتباط. وإنه رغم وجوده داخل البيئة إلا أنه يتحرر من إطار هذه البيئة.

ولقد بدأ سيف وهو بطل يعنى وانتهى وهو بطل عربي عام، فمعارك سيف بن ذي يزن، التي سنراها في سيرته، مرتبطة بمصر أكثر من ارتباطها باليمن، وسنجد أن قصيته الرئيسية قد أصبحت استعادة مفتاح النيل من الأحباش. ومفتاح النيل رمز فرعونى قديم، يعنى أن النيل له كتاب أو طلمس أو مفتاح عندما يأخذه الأعداء يصحبون ماء النيل عن مصر، وعندما يسترد المصريون هذا الطلمس أو المفتاح يعود نهر النيل إلى الجريان في أرض مصر. فالمعركة هنا إذاً تدور حول استرداد مفتاح النيل من الأحباش حتى يجري نهر النيل في مصر من جديد.

الرمز هنا عربي، لأنه رغم أن البطل يعنى، إلا أنه يحارب في قضية مصرية، لأن البطل قد خرج عن حدوده الإقليمية، ومن واقعه التاريخي، ليمثل معركة عامة عربية. وسنلاحظ أن معارك سيف بن ذي يزن أشترك فيها أبطال عرب من شمال الجزيرة العربية وجنوبها، ومن شمال وأدى النيل وجنوبه أيضاً، إما جاءوا بأنفسهم ذات السمات التي تشير إلى أصولهم، وإما جاءوا بأسماء رمزية تشير إلى الدور الذي يلعبونه كمثلين لأكثر من بيئة، فليس عيباً أن نجد في أبطال السيرة أسماء مثل سعدون الزنجي أو دمنهور الوحش أو أخميم الطالب أو الملكة جيزة. فانتخاب الأسماء هنا إصاء بوجود أكثر من بطل من أكثر من مكان يساندون البطل ويرمزون إلى البيئة العربية كلها.

ويكمل لنا هذا المعنى أن سيف بن ذي يزن يتجذب في مرحلة امتداده الأسطوري ثلاثة أولاد هم (مصر) الذي يملك شمال الوادي و (دمر) الذي يملك الشام وهو الذي يجري نهر بردى وبينهما إبنة الثالث (نصر) الذي يرمز في اسمه لمعنى الأمل، وللاستمرار هذا التوحيد السياسي في الامتداد والوجود. معاً.

ترجع الدراسات حول سيرة سيف بن ذي يزن أنها كتبت في القرن الرابع عشر الميلادي بوجود شخصية ملك الحبشة (سيف أرعد) باعتباره الشخصية الرامزة للأعداء، والذي كان ملكاً على الحبشة، فحكمها فيما بين عامي ١٣٤١ ميلادية و ١٣٧٢ ميلادية.. وهذه الفقرة الامامية التي جمعت بين سيف بن ذي يزن، وهو ملك اليمن في القرن السادس وبين سيف أرعد، وهو ملك الحبشة في القرن الرابع عشر ترسم لنا بوضوح اختفاء التوحيد الزماني لحركة السيرة بحركة كتابها. والواقع أن هذا الجمع بين سيف أرعد وسيف بن ذي يزن أعطى مبرراً سياسياً جديداً لكتابة السيرة غير المعارك بين اليمن والحبشة، تلك المعارك القديمة السابقة للإسلام؛ إذ إن سيف أرعد كانت حياته اعتداداً لسلسلة من أعمال القوة والإزهاق، بدأت بحروب والده (عمدا صيون) على العرب القاطنين في منطقة السواحل المجاورة للحبشة، أو في دولة الطران القديمة وهي امتداداً يمتد في قلب أفريقيا، وذلك أثناء الحروب الصليبية، مما يؤكد أن الحبشة لعبت دوراً في الواجهة بين المسلمين والفراة الوافدين من أوروبا باسم الدين. ومن هنا كانت بداية سيرة سيف التي تجعل أمه (قمرية) جاسوسة للملك «سيف أرعد» على أبيه ذي يزن تفقته حتى يتزوجها، ثم دس له السم لتقطعه. وفي عدة دراسات كشف الدارسون هذه العلاقة المتشابكة بين العرب والأحباش في هذه المنطقة التاريخية بالذات، من هذه الدراسات كتاب «علاقة الدولة المملوكية الأفريقية» للدكتور حامد عمار، وكتاب بين «الحبشة والعرب» للدكتور عبد الحميد عابدين. وتحدد لنا هذه الدراسات طبيعة العلاقات العدائية في عهد الظاهر بيبرس وملك الأحباش «إيكونوا» وفي عهد «نواص كريسستوس» وهو سيف أرعد. ونجد في «صحيح الأعرشي» في الجزء الخامس منه ذكراً لهذه الحروب بين الأحباش وعرب الطران. وربما كان الذي جمع عند مؤلفي السيرة بين هذين الزمانين المتباعدين هو طبيعة المعارك التي دارت بين الأحباش والعرب قبل الإسلام، والأحباش والعرب في العصر المملوكي، وربما كان الأمر مجرد وجود اسم سيف منذ كلا البطليين اليمنى والحبشي، ولكن هذا الجمع حقق من الناحية الفنية الشعبية تهرباً لحدود المكان وتحطيماً

لفواصل الزمن. ومن هنا جاء التحرير في إغفال الحقائق التاريخية للدولة، سواء حول الزمانين أو المكانين اللذين يحددهما التاريخ. وكان من هنا أيضاً المبرر الفني للإفراق في الإبداع الخيالي للأحداث والعلاقات، وإبطال الجان والصمراء والحيوانات الخرافية التي تجعل للقصة منطقها الخاص وأحداثها التي لا تخضع لقانون الحدث الزمني أو الحدث المكاني، والتي تحقق فقط فكرة الموقف القرصي ضد الأعداء من ناحية فكرة التمام البطل مع قوى الخير، التي هي قوى الإيمان بالله والارتباط بالدين الإسلامي كمتوى فكرى يجمع أبناء المنطقة جميعاً في مواجهة أعدائهم.

البطل في سيرة سيف متحرر من قيد المكان وقيد الزمان، بطل يدافع ذهن للبدعيين الضالقين في دنيا ألفنون على الإطلاق، ويميزال الأدب للعاصر يحمل لنا صورا من أحلام البدعيين ومحاولاتهم في خلق هذا البطل، ولكن مآثره متحققة هنا في السيرة الشعبية العربية بعامه، وفي سيف بن ذي يزن على الخصوص، تحقيقاً روائياً دقيقاً له منطقاً وله رؤيته الخاصة وله نجاحه الإبداعي الذي يمكن أن يكون مجالاً لاستلهامات فنية وإبداعية دائمة، كما يمكن أن يكون مجالاً لدراسات نقدية متعددة.

وقد أتاح تصور البطل من قيد الزمان والمكان لكتاب السيرة أن يتحركوا في لا زمان ولا مكان، وفي كل زمان وكل مكان يشاؤون، كما أتاح لهم هذا أن يتحركوا البطل يتنقل في المسافات الشاسعة وفي أسرع وقت، إما عن طريق الجان أو عن طريق الأدوات السحرية التي زودا بها بطلهم.. والبطل يتحرك في الأرض كلها وعبرها، كما يتحرك في السماء وفي باطن الأرض أيضاً وفي أعماق البحار، كذلك هذه الحرية التي أتاحها للبطل على الرغم من تصوراتها الخيالية، وأحداثها الخرافية، تلازم المحللين الذين يستطيعون خلق الاستقطاعات التي يشاؤون، والتي يوحى بها العمل الروائي الشعبي.

كما أنه يخلق في السيرة جراً شبيهاً بجو الحلم أو جو الأسطورة، حيث يلتقي الماضي بالحاضر بسهولة، بحيث يتم التحرك عبر الزمان والمكان بيسر شديد....

المفاهيم السياسية

فى المثل الشعبى

د. إبراهيم أحمد شعلان

مقدمة:

أبدأ هذا البحث بالتعليق على عنوان المؤتمر الذى ألقى فيه وهو «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرارية والتغير». وهذا العنوان قد يعنى سؤالاً جوهرياً فى حياتنا المصرية عما تحتاجه مصر، هل تنظر إلى الماضى باعتبار أنه يشكل عنصراً هاماً فى حياة المصريين، وهو ما يعنى الاستمرار والتواصل مع الماضى، أو تنظر إلى ضرورة التغير وهو ما يعنى التعديل والتطوير المناسب لظروف الحياة المستجدة والمتغيرة على الدوام، أو حتى تتجاوز الماضى باعتباره حدثاً انتهى بظروفه وملابساته والتفاعل مع الحاضر والتطلع إلى المستقبل هو الأساس والهدف؟

فإذا أمعنا النظر فى هذه النصوص وجدنا أنه رغم ما قد يبدو من تناقض ظاهرى بين المثل الأول والمثل الثانى - وهو فيما نعتقد تناقض لفظى فقط - فإن الأول يحذر من الاستغراق فى الماضى والهروب فى دونه، وهذا الأسلوب التحذيرى يعنى أنه يجب النظر إلى الحياة المعاشة وإلى المستقبل، ويعنى أن الاستغراق فى الماضى يعوق الحياة والحركة ويعطل الطاقة والحيوية الإنسانية عن الاندماج فى إيقاع الحياة المعاصرة، ويرى المثل أن الحاضر هو الذى يجب أن يستأثر بكل الطاقة الإنسانية وأن الماضى انتهى، ولا معنى لمجرد التفكير والانشغال به.

والمعجب أن الأمثال الشعبية قد أجابت إجابات مباشرة على هذا التساؤل فى ثلاثة نصوص.. الأول فى شكل تحذيرى يقول «اللى بيص وراء مايشوفش قدامه»، والثانى على شكل نصيحة.. فيقول «بص وراءك عشان تشوف قدامك»، أما الثالث فهو فى شكل رأى عام فيقول «اللى مالوش خير فى قديمه مالوش خير فى جديده».

* اشترك هذا البحث فى مؤتمر «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرار والتغير» الذى عقد فى ١٢/١٢/١٩٩٣م.

سيتناول البحث خمسة مفاهيم هي : التمايز الطبقي،
الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعي، الإدارة.

أولاً : التمايز الطبقي :

إن الذي يتابع مجموعة الأمثال التي تشير إلى هذا الموضوع سوف يلاحظ مجموعة من المصطلحات تعبر بدقة عن الأوضاع التطبيقية في المجتمع، وهي أوضاع تضع طبقة في مواجهة أخرى، ولا يوجد وسط، ومن هذه المصطلحات / فوق - تحت / البحر - التربة / العين (تحت) - الصاحب (فوق) / العبد - السيد / فقير - غدير / صعلوك - ملك / الفنى - الفقير / الظهر - البطن / البريم - الترسو / السالى - الواطى / العمدة - الفلاح / ابن ذوات - ابن وأطيين. وإدنا أيضاً مصطلحات الذات والغز (الترك) والباشا والقبيل، وهي مصطلحات تحمل دلالات سوف نشير إليها فيما بعد. ونحن نعتقد أن التكوين النفسى والروحى قد جاء من مصدرين رئيسيين أحدهما : إسلامى وهو الأكثر أهمية والأقرب إلينا والفاعل الرئيسى فى سلوكنا، والثانى : فراعننى يبدى خافت التأثير، وهو يمثل مجرى صمير يفضى هذا للفهم.

فَمَا الصَّبْرُ الْإِسْلَامِيُّ : فقد جاء في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿وَمَنْ أَلَدَّى جَحْلَكُمْ خَالَفْتُ فِي الْأَرْضِ رِوَيْعَ بَعْضِكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ رِجَاتٍ لِلْبَاطِلِ فِيْمَا أَنْتُمْ إِنْ رَيْكَ سَرِيعَ الْغِيَابِ لَرَنَّهُ لَتَفْشُرُ رَحِيمُ﴾ (الأنعام / ١٦٥) . ويقول ابن كثير في تفسيره : جحلكم تعمرو فيها جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن وظلها بعد سلك (رويع بعضكم فوق بعض درجات) أي فاوت بينكم في الأرزاق والأخلاق والمحاسن والمساوئ ، والناتر والاشكال والألوان وله الصكة في ذلك ، وقوله تعالى (للباطل فيما أتاكم) أي ليضخركم في الذي أتمم به عليكم ، وامتحنكم ليختبر الغنى في غناه ويسالنه عن شكره والفقير في فقره ويسالنه عن صبره^(١) . وجاء في آية أخرى قوله تعالى ﴿أَمْ يَتَسَمَّوْنَ رَحْمَةً رَبِّكَ نَحْنُ فَسَمَّاءُ بَيْنَهُمْ مَعِيشَتُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَوَعَدْنَا بَعْضُهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيُخْذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سَخِرَ بَا وَرَحْمَةً رَبِّكَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ﴾ (الزخرف / ٢٢) . ويقول ابن كثير في تفسير هذه الآية «قال عز وجل مبينا أنه قد فاوت بين خلقه فيما أعطاهم من الأموال والأرزاق والعقول والصور وغير ذلك من القوى الظاهرة والباطنة ، وقوله جلت عظمتها (ليُخْذَ بعضهم بعضاً سخرياً) قيل معناه ليسخر بعضهم بعضهم فيما أعطاهم من الأموال لإحتياج ذلك إلى هذا وهذا إلى هذا . أما ماقاله السدي وغيره ، وقال قتادة الضحاك «لذلك بعضهم بعضاً»^(٢) .

أما المثل الثاني فهو يرى أنه لا يجب إسقاط الماضي لأنه مصدر العظة والعبرة ومصنع التجارب ومطلق النصائح المجزية. ومنطق المثل الثاني هو أن التاريخ يعيد نفسه، وإنسان الماضي في تفاعله مع ظروفه ومحيطه يختلف عن إنسان الحاضر، ومن ثم فإن تجارب الماضي هي النصائح الحاضرة لمواجهة الحاضر. وهذا ما ركز عليه المثل الثالث.

وهذه الاتجاهات ليست اتجاهات البسطاء من الناس فحسب، ولكنها أيضا تعكس آراء وفلسفات العلماء والباحثين، فنصوص الأمثال عبارة عن مشاهد أو تجارب الماضي شاخصة يبتنا يصوغها العلماء والشعبيون كل بريقته وأسلوبه. والواقع أنه لايجد مجتمع أيا كانت حداته قد أسقط الماضي، ولكن يختلف التعامل مع هذا الماضي من مجتمع إلى آخر.

وقد يكون من المناسب أن نقف قليلاً عند مصطلح يتقدم الصياغة المثلية، وارتبط بها ارتباطاً وثيقاً، وهذا المصطلح هو مفتاح الموضوع السياسي في المثل والهدف في آن واحد. فقد تعود الناس على مصطلح «على رأي المثل» قبل إطلاق المثل، فمعنى كلمة «على» في الصياغة تعني «الموافقة» أما كلمة «رأي» فهي تعني موقف والوقت هو مجموعة من الاحوال في اتجاه واحد، وفي المجال السياسي تعني كلمة «الرأي» يمكن «مع» أو «ضد» أو «بين وبين»، ولأن المثل يعبر عن رأي ويعرف «مع» الكلام المطروح «أو ضده» أو «بينهما» أو هو الرأي والرأي الآخر بلغة الديمقراطية السياسية. بصرف النظر عن شكل الصياغة (ضميمة / تحذير / سخرية / هجوم / تبرير)، وهذا الموقف لا يعبر عن رأي فردي حسب، ولكنه يمثل إلى الجماعة. ومن ثم فالقول هنا هو رأي عام أو بمعنى آخر إن المثل هو سياسة السلوك الفردي، والسلوك الجماع.

فالمثل الذى يقول «نسيت يافلاح إلى خنت فيه... كعبك
للمشقق والطنين ماله» أو المثل الذى يقول «تاكل الفلاح قحاح...
يزكه جعضيض»، ألا يمثل هذا الرأي موقفًا جماعيًا لقبعة
معينة ذات دور فاعل وخطير فى المجتمع حتى وقت قريب،
وممازات تؤثر بشكل أو بآخر عن طريق التقادى والتدوير
حتى أيامنا هذه، ألا يعكس هذا موقف الانقطاعى من أحد
الفلاحين تجرأ على عمل أو رأى أو قول يرى هذا الانقطاعى
أنه ليس من حقه، فيقول المثل على لسانه إلى سوط يله به
ظهر الفلاح، ويشل إرادة التصدى أو حتى التمثل من القهر
والظلم والجور ليه، والمثل بهذا يعتبر إحدى وسائل الإبرام
الفكر، لتدعيم السطوة.

ويفسر صاحب تفسير الجلالين الآية : «نحن قسمنا بينهم معيشتهم في الحياة الدنيا» فيقول «جعلنا بعضهم غنيا وبعضهم فقيراً» ورامنا بعضهم بالفنى (فوق بعض درجات ليتخذ) بعضهم (الفنى) الآخر الفقير (سخرى) مسخراً فى العمل له بالأجرة. ويفسر الآية «وهو الذى جعلكم خلائف فى الأرض ورفع بعضكم فوق بعض درجات ليبلوكم فيما آتاكم» فيقول «رفع بعضكم درجات بالمال والجاه وغير ذلك ليختبركم ل يظهر الطبع منكم والعاصى»^(٦).

والتفسير الإسلامى بهذا يتحدث عن التفاوت فى الرذق والأخلاق والعقول والمناظر والأشكال والألوان واختيار النفس الإنسانية بالرفى والشكر على الفنى والصبر على الابتلاء بالفقر، وأيضاً لهدف آخر ماذى بقصد العمران بإحتياج الفنى للفقير وتسخيره فى الأعمال لعمران الأرض، وإحتياج الفقير للفنى بتقديم جهده وطاقته للحصول على استمرار حياته والصبر على الشقة والإبتلاء.

وهذه الدرجات التى أشار إليها المفهوم الإسلامى لا تقتصر على البشر العاديين، ولكنها تمتد لتشمل الأنبياء، فيقول جل وعلا «وَتِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ، مِنْهُمْ مَنْ كَلَّمَ اللَّهُ وَرَفَعَ بَعْضَهُمْ دَرَجَاتٍ» (البقرة / ٢٥٣).

فالإسلام يتحدث عن واقع بشرى بوجود التفاوت بين البشر فى الجانبين المادى والروحي، ولذلك أقر بالطبقية بهدف التعاون والتكامل خدمة لهدف أسمى وهو عمران الأرض.

ولاشك أن هذا المفهوم عنصر هام يتركب أسماع المسلمين فى كل الأوقات، ولإسجال هنا لإبراز الجانب الآخر من الصورة الإسلامية، وهو جانب المسئولية الملقاة على عاتق الفنى ومن على شاكلته، أو المسئولية المترتبة على هذا التفاوت الطبقي، وهى مسئولية شدد عليها الإسلام حتى أصبحت فى بعض صورها أصلاً من أصول الإسلام الخمسة وهى «الزكاة»، فضلاً عن مفاهيم الصدقة والرحمة والعطف والتكافل والتعاون.. إلخ مما قد يفرجنا عن الموضوع الرئيسى وهو الطبقة.

فإذا إنتقلنا إلى التاريخ الفرعونى وجدنا نفس الاتجاه. فقد جاء فى حكم وأمثال بطاح حتب «إذا كنت وضيعاً فسر فى ركاب رجل عظيم فتكون أعمالك مباركة أمام الرب، وإذا عرفت رجلاً صغيراً ارتفع فصار عظيماً فقدم له فروض التجارة والاحترام التى تتناسب مع المركز الذى وصل إليه» ويقول الحكيم فى مكان آخر «ليكن مسلك متزناً عندما تكون بين النبلاء ولبقا أمام سيدك ومولاك ولتقل كل ما يامر به»^(٧).

فالنص يؤكد على طاعة العظيم لأنها ترتبط بالمفهوم الدنى وهو رضا الله، ويشدد على توقيف الصغير الذى إنتقل إلى مصاف العظماء، بمعنى احترام العظيم أو احترام الطبقة العليا، وبمعنى آخر القيمة لذاتها. كما يؤكد النص على ضرورة السمع والطاعة، ويحاجب هذا تشدد المفاهيم المصرية القديمة على مسئولية الكبير إزاء الصغير.

معنى ذلك أننا أمام مصدرين رئيسيين للتأكيد على مفهوم الطبقة وكلاهما يربط هذا التأكيد بالمفهوم الدنى، ولاخلاف لنا مع ذلك لأن هذه القضية هى إحدى سنن الكون الرئيسية، لأن البشر ليسوا سواء. وقد اعترف النص المثلئ بذلك صراحة فقال «وبينا ما سوانا إلا بالموت»^(٨) بمعنى استحالة المساواة بين البشر إلا بعد العودة إلى التراب.

والواقع أن هذه البديهية الحياتية تمثل مشكلة، ولكن المشكلة فى سوء استخدام الحقائق الإنسانية أو فى التطبيق، فلو تابعنا النصوص المثلية التى ترصد الطبقات وتحدث عن العلاقات بينها لوجدناها تدور حول العناوين التالية :

١ - العباس والأنياس :

اللى يمس لفوق يتعب.... صوابكم مش زى بعضها...
ايش جاب البحر للترعة قال لده طالع واده طالع...
ماتعلاش من صاحب... السبع سبع ولو فى السجن
عاشا والكب كلب ولو سموه باشا... إلخ.

٢ - الاستعلاء والتحقيق :

ايش جاب العبد لسيدته قال لده طالع واده طالع^(٩)
عامل مدير ولا تعامل غفير / العب مع العبد يوريك شقه
/ ايش جابك يا صعلوك بين الملوك / هى الترة تقول للبحر
انت رايح فىن / الفلاح لما يتعدن يجب لأله نصيب... إلخ.

٣ - التهديد والتحذير والردع :

مش كل الطير اللى يتاكل لحمه / لما أنا أمير وأنت أمير
مين يسوق للحمير / هتريط حمارك جنب حمار العمده؟
هتريط حمارك جنب حمار الكتب... إلخ.

٤ - الإحساس بالظلم والقهر :

آخر خدمة ألفن علقه / ابن الطيب عينه بتطيب وابن
الفقير فقير / ناس هايصه وناس لايصه / اللى مالوش
ضهر ينضرب على بطنه / ناس تحب وناس تضرب
بالكرج... إلخ.

٥ - التسليم والاستكانة :

الدنيا دى زى قطر السكه الحديد فيها البريمو وفيها الترسو / عمر الكلب مايبقى سبيع / اليه ماتجريح في العالى / قال ياقدر هاسخطوك قال ميعملوني غزال / رينا ماسوانا إلا بالوقت / ناس فوق وناس تحت... إلخ^(٨).

ولاشك أن كل هذه العناصر تؤدى إلى بعضها إذ إنها سبب ونتيجة في آن واحد، فاليأس والاستسلام والتحقير والتسليم يؤدى إلى الإحساس بالظلم والاستكانة والتسليم بآرائية التفرقة، كما أن الاستكانة والتسليم يؤيدان إلى التماهى في الاستسلام والتحقير، وكلاهما يؤدى إلى اليأس من القدرة على تغيير الأحوال. وقد يلزم أحد الباحثين هذه القضية، بعد أن أجرى دراسة ميدانية، في القول «بأن علاقات القوة تميل نحو فرض القوة المطلقة القائمة على السيطرة والاحتواء، ومن الناحية الأخرى تميل علاقات القوة إلى التبلور حول علاقات خضوع وتبعية»^(٩)، ويرجع أحد العلماء هذه الطبقية إلى عوامل ثلاثة هي : جسد الطبقة، والهمم الدينية الخاطئة، ولبدا المساواة، والتنشئة العائلية^(١٠).

ومن ناحية أخرى فإن متابعة هذه النصوص - وهي مجموعة عشوائية - تدلنا على أن بعضها واضح الصدور عن الطبقة العليا، وهي الأمثال الخاصة بالتحقير والتهميد والذود بقصد التخويف والتجهم. وهذه تعكس سيكولوجية الطبقة التي تصدرها.. ويكفى أن نقف عند المثل الذي يقول «الفلاح لما يتحمن يجيب لاهله نصيبه» بمعنى أنه لو حاول الإثتراب مما فرقته فإنه سوف يلقب سفل الحياة التي تؤدى إلى كارثة، ونحن لا نتفق مع العقاد الذي يعلق على هذا المثل فيقول «وهو - أي المثل - فيما يلوح لنا من وضعهم - وضع الفلاحين - لامن وضع الأجانب المتصرين لأن - المثل - ادنى إلى السلفية المصرية بما فيه من روح اللكاهة والتهمك.. وإن كان المثل في مغزاه لا يدل على تجرد الفلاح من القدرة وخلوه من دوافع الطموح»^(١١)، وذلك أن التصاعد الاجتماعي لم يكن مقبولا، إذ إن مجرد التفكير فيه كان يقابل بالشد. وفي عهد محمد علي عندما أراد أن يعتمد في جيشه على الفلاحين كانت هناك تحذيرات من الأجانب والطبقة المحيطة به من خطورة الإقدام على هذه الخطوة.

وهذه الطبقة تركز على إقامة الصراخ الأبدي ونظما لدى البسطاء من الشعور إلى اللاشعور حتى تصبح جزءاً من السلوك تلقائى الذي يصدر عن اللاوعي، وأوصله الناس إلى استحالة المساواة في الحياة «ولامساواة إلا في الموت».

والبعض الآخر من هذه النصوص صادر عن الطبقة الدنيا، وهي الأمثال التي تتحدث عن الظلم بصوت خافت أقرب إلى الهمس والوشوشة، إن صرح هذا التعبير، وهي تحصل في ثنائياها نفضات الألم الملف أو الممزج باليأس والقنوط وحتى عندما تكون هناك رغبة شكلية في المساواة من طرف الطبقة الدنيا سريوياً ماتصدر صيحات الاستنكار والتخويف «تطريق جمارك جنب حمار العمدة؟ أو «هي الأصول تاهت»... إلخ.

أما من الناحية العديدة فإن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة العليا تزيد قليلاً عن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة الدنيا، بديل وجهها الذي يميل للزيادة، فنحن إن أمام فعل ورد فعل، أو كما يقول قانون الديناميكية كل فعل له رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه». ورد الفعل هنا كما رصده أحد العلماء هو شروع فراكور الضعيف والاستكانة والخشوع والسخرية أحياناً^(١٢) «واللى بيص لقوق يتعب» أو «اللى بيص لقوق رقيقه ترجع».

ومن ناحية أخرى فإن التفاعل الطبقي كما تصوره النصوص قائم على طبقتين ولاتالذ لهما، ويكفى أن نرى تلك المقابلات التي تلج النصوص في التعبير بها كالبجر والتمرة، وهي ظاهرة ريفية ملموسة، والعبد والسيد، وهي ظاهرة كانت موجودة حتى نهاية القرن الماضي، والصعلوك والملك والأمير والفقيه، وكذلك العبد والصاحب وضمهما في الجسم البشري، والبريمو والترسو، وهي كلمات حضارية ظهرت مع اختراع السكك الحديدية وإنحدار الحياة من أملا واستحالة العكس، والقردر بدمامته والفزال بجماله ورشافته، وكل هذه انتقابات أو المقارنات تعمق أسلوب التعامل وتؤكد على قوة الفوارق الطبقي.

ويلاحظ أن الأمثال وهي تعرض علينا أسلوب التعامل بين الطبقتين لتوضح طبيعة كل طبقة ومكوناتها المادية والفكرية ولكنها تشير إلى ذلك من طرف خفى ناتج عن التفاعل والممارسة والاحتكاك اليومي، فإذا استلبت الأمثال إلى عناصر الطبقة العليا / كالغز (الترك)، الطبيب، السيد، الملك، اللقيب، العمدة، الأمير، الباشا، الفتى، السعيد... إلخ.. فإنها في حقيقة الأمر لاتعطينا أكثر مما يظهر في الممارسات. وإذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة الدنيا وهي : الفقير، العبد، الصعلوك، الفلاح، الفقير، الغريان، العويل، الخدام... إلخ فإنها بالمثل تؤكد ما يدور بين الطرفين من خلال إيقاع الحياة، ولكنها تستطيع أن تقول إن الإثراك كونوا الطبقة الحاكمة في مصر لمدة أربعة قرون حتى بداية القرن

العشرين، وإن العناصر الأخرى كالنقيب والأمير والباشا والغنى.. إلخ هي مما يدور في فلك الترك، ويديم هذه الطبقة المال والسلطة والمكانة.

وقد يتسائل أحدها في إستفهام إنكارى : هل هذه الفئات بمسلماتها موجودة في أيامنا هذه؟ وأستطيع أن أقول عن اقتناع تام إن هذه الفئات موجودة وتؤدي دورها، فالباشا لم يعد له وجود في الواقع، ولكن رموزه وقيمته وسلوكياته مازالت تلعب دوراً هاماً في المجتمع، والأمير اختفى منذ عشرات السنين - على الأقل كان موجوداً حتى نهاية الملكية (١٩٥٢) - ولكنه موجود في داخل سلوكيات بعض الفئات، والعمدة أخفى في أعقاب الثورة، ولكنه موجود في رموزه والفاعلة في الريف ممثلة في الأكابر والصفوة والتجيز للغنى أو صاحب المال، ربما رغبة في بعض نواله، فيقول المثل «الغنى يظاظر قُدَّامه والفقير يدوسوا عليه»، ومالك محمول قال رواه ماركول، «والغنى شكته شوكة قامت لندنيا كلها يدركه والفقير قرصه تعبان قالوا كان فيه دابر محتار».

هذه العلاقات بين الطرفين لا تقوم على نصوص مكتوبة، ولكنها أساساً قامت على معايير التفاعل والمناخ الاجتماعي الذي دعمته في بعض مراحل التاريخ قوانين وقرارات قامت على القوة والثقل، كقوة المال أو قوة السطوة الأسرية أو قوة التأثير أو قوة النفوذ، وهي قوى أوصلت «الناس التي تحت» إلى القناعة أو التسليم المطلق بهذه الفوارق حتى وصلت هذه الفوارق إلى تلك الفوارق التي بين السبع والكتب (١٣) أو بين الفرد والفرز أو تلك الفوارق التي بين أصابع اليد الواحدة. وهو ما يتفق مع ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: «إن الصراع بين الطبقات ضئيل للغاية بشكل لا يستطيع الفرد تمييزه (وبخاصة في الأزمنة القصيرة) فهناك أوضاع بذاتها تنظر الفرد منذ ميلاده وتظل تلازمه حتى وفاته وهو غير قادر على تغييرها» أو كما يقول المثل «التمعوس تمعوس ولو علقا في راسه فانوس» أو أمثال الاستحالة والتعجيز «العين ماتتلاش على الحاجب».

وطبعي ألا يتوقف رد الفعل على التسليم والشكوى، ولكنه يعبر في ذات الوقت عن الكراهية «العين ماطررش إلا الأعلى منها»، وهو تعبير عن الصراع الدفين بين طرفين غير متكافئين.

ثانياً : أصحاب القوة الاجتماعية :

إن هذه الصورة التي قدمتها الأمثال عن الطبقة لا تستطيع أن تعطي الأبعاد الكاملة للوضع الطبقي، ذلك أن

الطبقة لا تعبر عن الواقع بمفهومها الظاهري / الباشا، الملك، النقيب، الغنى، السيد، العبد، الفقير... إلخ، أو هي عبارة عن طبقة عليا دائمة الإفتراء على الطبقة السفلى، أو أنها طبقة عليا بمعنى دوام التسلط والتحقير والظلم وطبقة سفلى بمعنى دوام الخوف والاستكانة والكراهية، ذلك أن أمور الحياة والمعيش لا تستقيم تماماً مع الانحراف الكامل لكفتي الميزان، ولكنها تستقيم مع حق الانتفاع المتبادل في نطاق دوام الانحراف النسبي في ناحية دون الأخرى، أو ضرورة التعامل بين الطرفين في نطاق الظروف الاجتماعية والمناخ العام، فالمثل يقول «اللي مالوش كبير يشتري له كبير» ومثل آخر يقول «اللي تيجي له المصايب يدق الأبواب العاليه».

ومن ناحية أخرى فإن الطبقة لا تعني العلاقة الأفقية بين الناس فحسب، ولكنها تعني أيضاً الماضي والحاضر. وفي مجتمع كالمجتمع المصري فإنها تعني الكثير، ويمثل هذا في الماضي الذي يحاول أن يفسد من قبحته «بص وراك عشان تشوف قُدَّامك» وهو يقول إنه المرشد والتليل في طريق المستقبل المجهول، والحاضر الذي يحاول أن يخرج من أسر الماضي ويمرّق قيوده، والذي يقول عنه المثل «اللي ببص وراه مايشفوش قُدَّامه».

والماضي عند الأمثال يعني الأصل والعراقة والتدبير والحسب والنسب والكبير والمقامات... إلخ، وكلها مصطلحات أو مفاهيم تركز على الماضي وتحاول الربط الوثيق بين الحاضر وبيئاته وبين الماضي مصنع التجارب الجاهزة. وفي المجال يقول المثل «الأصل مايكذبش» بمعنى أن الماضي يعنى الصدق والثبات، وأنه عبارة عن صفحة من الحياة قد اكتملت معالمها، وهو ما يعطي الثقة في صحتها. ويقول المثل في سبيل التحذير أو حتى الردع «أصله يؤد عليه».

والنصوص المثلية ترى أن الماضي هو أساس الحاضر، وأن نسيان الماضي هو «تومان»، شياخ للحاضر، فيقول «من فات قديمه تاه دور عليه ما لنتقاء» ويقول مثل آخر «من نسي أصله خساره العتاب فيه» بمعنى أنه قد انصرف عن جادة الصواب وخرج عن قيم المجتمع الراسخة، ولم تعد تجدى معه النصائح، ومن ثم فقد «رمى المجتمع طويته» أي لم يعد يمثل طوية في جدار المجتمع، أو هو طوية غير صحيحة ولا تصلح في بناء الجدار الاجتماعي. ويقول مثل آخر «أصلك فصلك» ويقول مثل آخر «اللي مالوش خير في قديمه مالوش خير في جديده» وكلها تؤكد على العراقة وتحذر من نسيان

الماضي أو أعمال تجاربه وعظاته، وهو ما يؤكد الميل النفسي لدى المصريين إلى الاهتمام أو الركون إلى النمط والنموذج أو القوالب الجاهزة.

ومن جانب آخر فإن الماضي يعنى الجذور والأحساب والأنساب أو العصبية، فيقال للشخص على سبيل الإعجاب أو المرح «حسب» ومنسب» أو يقول أحدهم في مجال الدفاع عن العرقة والحسب، «إن شلنا الخالي إحنا اللي صيتنا غالي، وهالصيت» لا يعنى الشهرة فحسب، ولكن يعنى امتداد العرقة، وهو ما يعنى أيضاً أن الأصل يتقدم على المال في تشكيل الوضع الاجتماعي والعصبية الأسرية.

والحقيقة أن هذه الظاهرة الاجتماعية لم تات من فراغ، ولكنها موجودة لتؤدى وظيفة اجتماعية تعود بالنفع على الجماعة، وهى تاتى أيضاً من بروز نوعية من الأفراد تقوم عليها العصبية والعرقة، وهؤلاء الأفراد يلعبون دوراً هاماً فى رفع شأن الأسرة وتدعيم المكانة بما يقدمون من خدمات متميزة للمجتمع، أو على المستوى الفردى، مما يعجز عنه الغير من بسطاء الناس. فهم اقدر على حل المشكلات اليومية بين الأفراد بما لهم من تأثير وسيطرة، واقدر على فرض سطوتهم وانجاز مشاكل الناس مع الجهاز الإدارى وغيره. وقد أشار إلى هذا أحد الباحثين الميدانيين فى علم الاجتماع فى إحدى مناطق الريف فقال «ومنطلق الفلاحين أن هناك من تتكرم لها ألف عين، وأيضاً «علشان الود ينسقى الملقى» ويضيف إلى ذلك قوله «ويعتقد الناس فى قرية هؤلاء على التحدث مع الموظفين الرسميين بطريقة تدل على الشهامة ويحيث يحترمه الطرف الآخر»^(١٥)، ويشير الباحث إلى تصورات الجماهير عن الصفوة فيقول «نجد أن تصورات الأفراد للرجال الذين يسلمون لهم زمامهم تاتى على النحو التالى : أنهم أكثر الناس حكمة وأكثر الناس احتراماً وبيوتهم ملتقى الجميع ومكان حل النزاعات، ولدى الفلاحين اعتقاد بأن هناك من هو أكثر قدرة على التعامل مع مشكلات الحياة ومن هم أدنى بمجريات الأمور وأقدر على فهمها، ويؤمن معظم الناس بأن الحياة قائمة على مبدأ التفرج»^(١٦).

إن هذه الصورة التى قدمها الباحث الميدانى لاختلاف عن نصوص الرصد المثلية فى شىء، بل إن النصوص أكثر توضيحاً رغم كثافتها الأسلوبية. فيقول المثل «كبير القوم خادمهم» فكلمة خادم تشمل كل نواحي الحياة، بل هو جزء هام ومكمل لحياة البسطاء من الناس، ويأتى مثل آخر ليقدم لنا بدقة المواصفات المطلوبة فى الكبير فيقول «الكبير كبير بمقامه كبير بعقله كبير بقلوسه» وهذه العناصر الثلاثة :

الأصالة + رجاحة العقل + المال هى ما يحتاجه البسيط من الناس. فالمال أو الأصالة عنصر فاعل فى التأثير على الجهاز الإدارى ويبحث الهبة فى الموظف الإدارى، ورجاحة العقل عنصر هام فى مواجهة المشاكل التى تنجر بين الناس، وهى مشاكل يومية لا يستطيع حلها إلا الشخص العاقل المؤثر على الطرفين للتصارعين أو المتنازعين، وذلك يستقر المجتمع وتسير الحياة. والعنصر الثالث وهو المال فإنه يساعد فى الصسرة، وليس للبسطاء ملجأ فى الضوائق المالية إلا الأغنياء. وهذه العناصر الثلاثة هى ما يفتقدها البسطاء من الناس، وهم فى ميسس الصاجة إليها، وليس أمامهم إلا اللجوء إلى من يتمتعون بهذه الصفات، ومن هنا يتشدد مثل آخر على أن معرفة الناس الكبار كلها مكسب أو مكاسب.

ونحن لاستطيع أن ندرك مغزى أسلوب التوارى وراء الكبير، أو اللجوء إلى أصحاب المقامات، إلا من خلال معرفة حالة التباعد القائمة بين بسطاء الناس والسلطة، أو الخوف من الاحتكاك مع السلطة، ومن ثم فليس لدى هؤلاء الناس إلا اللجوء إلى ذلك الشخص الذى يقدر على حل تناقضاتهم مع السلطة أو مشاكلهم اليومية مع الجهاز الإدارى، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «اللى مالوش كبير يشتري له كبير»، وذلك لكى يحتمى رواده، بل وبالغ البسطاء فى تمجيد الكبار حتى بعد موتهم فيقول المثل «إذا مشيت على قبر الكبار أسرع غضم الكبير فى القبر يجرح». وفى هذا السياق يقول المثل «اللى مايسمع كلام كباره يأما يجرى له»، ويقول مثل آخر «إذا عرفت الخيار تبقى من الناس الكبار».

على أن العناصر الثلاثة السابقة / الأصالة + رجاحة العقل + المال لا تكفى لاستكمال مواصفات الكبير أو صاحب المقام. فهناك عناصر أخرى لابد من وجودها لدى هذا النموذج من الناس، وأهم هذه العناصر التميز الأخلاقى، إذ لا تكفى رجاحة العقل أو المال ولكن لابد من المزايا الأخلاقية كالصدق والجلد والاستقامة وحسن العشرة والطيبة، ويكفى أن نستعرض مجموعة الأمثال التالية التى تبين المواصفات المطلوبة فى الأصالة :

الأصيل يحلف ويصدق والخسيس يحلف ويكذب / الأصل الردى يردى على صاحبه / إذا غاب عليك أصله فتش على فعله / أصله يبنى عنه / الأصيل قلبك معه مرتاح / الأصيل ما يعيش / الأصيل يتنقى والنذل لا / الأصل يجود / العشرة ماتهونش إلا على قليل الأصل، ... إلخ، وأيضاً فقد ارتبط الأصل بالهبة فيقول المثل «اللى له أصل ما ينصرش على بطنه».

الصراحة التلقائية والمباشرة وليست الصراحة النقدية المخفية بنوعها الدبلوماسية أو حرية النقد، إن صح هذا التعبير.

ثالثاً : الحاكم والمحكوم :

إن الأمثال عندما تتحدث عن الحاكم والمحكوم لاهتم باللافت والقوانين التي تحكم علاقة الطرفين، كما أنها لا تنظر إلى هذه العلاقة من الناحية النظرية، فالشعبيون لا يعرفون التنظير ولكنهم يعرفون القيم التي درجوا عليها والعادات التي تشكل حياتهم والتقاليد التي تحكم سلوكهم. ولذلك فإن «الرأى» هو الذى يحكم كل طرف تجاه الآخر، وهو انعكاس مباشر للتعامل بين الطرفين.

والواضح أن كلامها ينظر إلى الآخر من منظور مختلف تماماً، وهناك فاصل فكري كبير، ولم تتقارب الأفكار في يوم ما، ويمكن تبرير ذلك فى المسمى بأن الحاكم كان غريباً عن المصريين طوال مئات السنين. والبسطاء من الناس لا يفهمون فى مصطلحات التنظير ولا علاقة لهم بالديمقراطية أو الاشتراكية أو الرأسمالية وغيرها من المصطلحات^(١٨)، ولكن هؤلاء الناس يفهمون فى علاقة المصالح الآتية، فمن يلبى هذه المصالح والطبقات «فاهلاً وسهلاً» ومن يساعدهم على حل مشاكلهم اليومية الصغيرة أو ما يواجهونه خلال معيشتهم فهو «سينا وتاج راسنا»، فأساس العلاقة نفعى برجماتى، إن صح هذا التعبير، وإن فلسفة العلاقة من الناس فلسفة عملية تهتم بالمحافظة على إيقاع الحياة اليومية دون إزعاج أو توترات قد لا يقوى على حلها بمفرده.

أما الحاكم فهو يظنر إلى المحكوم من زاوية مفارقة تماماً، فهو الأمر الناهى وعلى المحكوم السمع والطاعة، وأمر الحاكم كأمر الجيش للجندى «طع الأمر ولأى غلظه» وهو أسلوب من أساليب الإرهاب والتخويف، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «إن كان صباغك عسكرى قطعته كتعبير من الكراهية الشديدة. ومن هو العسكرى فى سلسلة الوظائف الحكومية؟. إن رتبة العسكرى - عسكرى البوليس أو الجيش - من أقل الرتب شأناً فى هذه السلسلة الطويلة إلا أنه أكثرها احتكاكاً بالناس.

والذى لا شك فيه أن هذا التباعد بين بسطاء الناس، وهم الكثرة الغالبة فى المجتمع، وبين الجهاز الحاكم قد نفع الناس عندما تهرهم الظروف وتضطرهم إلى التعامل معه إلى اللجوء للوسطاء، وهم نخبة عالم الريف والكتبة العموميون فى الأحياء الشعبية فى المدن، وقد أدّى ذلك إلى عدم وجود نوع من العلاقات الإنسانية بين الطرفين على غير طبيعة المصريين.

وهذا ما يندى بنا إلى القول بأن الأصالة ليست كلمة خالية من المضمون الإيجابي، ولكنها تكليف ومستوى اجتماعية، وهذا هو المفهوم العملى لكلمة الأصالة فى جانبها المادى والروحي، ومن ثم فإن على بسطاء الناس السمع والطاعة والتقدير، وأن «الناس مقامات»، بما يعنى الصمتية التطبيقية. وهو ما مازناه عند قدماء المصريين، فقد جاء فى نصائح الأب لابنه باقتفاء آثار الجدود وسلوكهم فيقول له «فإذا استسمعت وسميت ما ألقته عليك فإن كل صنيع لك سيكون على غرار عمل الأجداد، أما انطباق هذه الأشياء على العدالة فالفضل يرجع لهم - الأجداد^(١٩)».

فالاهتمام بالأصول منذ القدماء المصريين هو اهتمام بالقيم والأخلاق والسلوك.. لماذا؟

«لأن ذكرها أن تمضى من أفواه الناس، ولأن نصائحهم جديرة بالتقدير وكل كلمة ستظل، ولن تمضى من هذه الأرض أبداً^(٢٠)».

ولاشك أن الطبقة وما ارتبط بها من أصول وقضايا اجتماعية وأخلاقية وسلطة مالية قد رتب لها ضرراً من النفوذ يعادل وقد يتفوق على سلطة الحاكم الرسمية، ويكفى هنا أن نشير إلى قضية الانتخابات منذ ما قبل الثورة وحتى الآن، فقد يكتل أصحاب النفوذ والسلطة مجتمعاتهم المحلية فى اتجاه المرشح الذى يريدونه، ونحن نلاحظ كيف تتحرك الجماهير - خاصة فى الريف - بشكل إلى فى اتجاه صفوتهم أو أصحاب النفوذ فيهم، ونحن من جانبنا نفسر ذلك على أنه نوع من الولاء الشخصى أو نوع من رد الجميل أو نوع من تبادل المنافع على الطريقة الريفية والتي فرضتها الظروف وتشابك العلاقات.

ونستطيع أن نقول إن الطبقة قد ارتبطت فى حدها الأعلى بالظلم والقهر والبطش، وفى حدها الأدنى بشيء من الرحمة أو التكافل الاجتماعى^(٢١).

ويصرف النظر عن صحة هذا أو رجحان كفة الظلم على العدالة فى معامها الشامل، إلا أنها تعبر فى النتيجة النهائية عن علاقة بين الناس إلى فرق والناس إلى تحت. ونحن على أية حال نعرض بعض أوجه الصور السياسية بقدر ما يتراءى لنا فى النصوص المثالية، معتقدين أن هذه الصورة مازالت تؤدى دورها بشكل أو بآخر، وأن النصوص المثالية تعبر بصراحة صارخة عن واقع اجتماعى فى طريقه السلبى والإيجابى، وهى مميزة لا تلامتج بها النصوص الأدبية الرسمية، وخاصة فى المجتمعات المتخلفة أو التقليدية، وهى

والأمثال - فيما نعتقد - من أهم النصوص التي رصدت هذه الظاهرة، وأبرزت رؤية كل طرف للطرف الآخر وبعظته لسانه. كما يقول التعبير المثلي، وفي هذا المجال فمن المناسب أن تستعرض مجموعة من النصوص وتكشف عما بداخلها من اتجاهات الأفكار وأبعادها النفسية والاجتماعية.

ومع أن الكثرة الغالبة من الأمثال - في هذا البحث - مما يأتي على لسان الحاكم، إلا أننا نلمح بعض النصوص التي قد تأتي على لسان الحاكم لتنعيم سطوته، ومنها المثل الذي يقول «سيف السلطة طويل»، «أضرب أبو بشت يخاف العريان»^(٢٠)، «يا فرعون ايش فرعتك قال ما قيتش حد يرُدني»، «يا فرعون ايش فرعتك قال مش لاقى حد يلق قُداسي»، «حكم القوى على الضعيف ظالم»، «كل واحد ريس مركب»، وهي تدور حول تأكيد السلطة بالسيف أو بالضرب أو بالفرعة (بمعنى التسلط والعنف). وأما لماذا وصل الحاكم إلى مرحلة الفرعة فلأنه لم يجد معارضة تحد من سطوته أو عنفه، أو لم يجد أمامه شخصاً يقول له «عنك» أو «الزم حدودك».

ومع ذلك فإن نسبة هذه النصوص إلى مجموع النصوص الخاصة بالحاكم والمحكوم لاتتعدى ٣٣٪ من المجموع، وهي نسبة طبيعية تتفق مع المنطق وطبيعة العلاقات، فلماذا يلجأ الحاكم للكلام إذا مارس الفعل مباشرة وبدون أدنى احتياج؟ فالكلام هو حيلة المظلوم أو العاجز، والحاكم ليس كذلك، كما أن هذه النصوص - على لسان الحاكم - مما يمكن أن نسميها أمثال الصراخ. أي الأمثال التي تعجز الرغبة في الصعود الطبقي أو هي تقول «يبقى الحال على ما هو عليه»، «اللي أمه الطين وأبوه اللياسه متين تيجي له الكواسه».

فإذا إنتقلنا إلى النصوص التي يرددها الناس وجدنا أنها عديدة ومتنوعة وتعكس أحوال الناس أو رد الفعل إزاء الحاكم وتمثل في :

١ - الخوف : اللي يخضرب بالكرباج يخاف من صوته / شعب يخاف مايضربيش صغاره تلّمه وعصايه تجرّيه / الباشا من هييت ينشتم في غيبته.

٢ - الطاعة والتسليم : انا عبد الماسور / أربط حمارك مطرح مايتول لك صاحبه / قوله حاه تسوق الحمير كلها / إحنا أول المناطعين وأخر العاصمين.

٣ - التحقير والذلة : ضرب الحاكم شرف / إحنا لافنا ولا هناك / اتوصوا بيّنا إلى حكومتنا احنا العبيد وانتوا اشتريوتنا.

٤ - اليأس : هي الترععة تقول للبحر إنت رايح فين / هي الحيتان لما تجوع تكل إيه غير السمك الصغير؟ / اللي تحسبه موسى طلع فرعون^(٢١).

٥ - الاحتجاج والخافت : حكم النفس على النفس حرام / هو حكم قراقرش؟.

٦ - السخرية : افرحوا وانهاوا بقوميه جاكم بشويعه^(٢٢) / على رأي اللي يقول اللي مايرضى بحكم موسى يرضى بحكم فرعون، وذلك على سبيل السخرية من النقص الضائعة. وقد ينحو الناس على أنفسهم باللائمة كما يقول المثل «اجنا ضعب مايجيش إلا بالمايه».

والواضح أن هذه النصوص تتراوح بين الضوف الذي يصل إلى حد الربح حتى لجره سماع صوت الكرياح^(٢٣)، وبين الاحتجاج الخافت أو حتى السخرية من النفس عقاباً لها على الخلة والضعف والمهانة والدونية.

وبداية إذا قسبنا هذه العناوين على العناوين التي قنعناها في أمثال الطبقة فإننا لانجد اختلافاً كبيراً. فأمثال التمايز الطبقي تتحدث عن اليأس والتحقير والظلم والتحذير والردع والتهديد والاستكانة والتسليم، أما أمثال الحاكم والمحكوم فهي تتحدث عن التسليم والطاعة والتحقير والذلة واليأس والسخرية والاحتجاج والخافت والضوف، مما يدل على مدى الترابط الموجود بين العنصرين، فالطبقات تعني سيطرة الطبقة العليا على الطبقة الدنيا، وعلاقة الحاكم بالمحكوم تعني سيطرة الحاكم على المحكوم، وكلاهما وجهين لعملة واحدة - مسيطر ومسيطر عليه (يفتح الطاء) - والسيطرة تعني حماية المكاسب والمنافع السلطوية.

ويكفي أن نشير إلى تعليق لأحد العلماء على بيانات وريت في كتاب : كبار ملاك الأراضي الزراعية (ط ١٩٧٥) عن الأعيان والرأسماليين في الهيئات النيابية فيقول «ومؤدى هذه البيانات ودلائلها أن نسبة تمثيل الأعيان وعناصر الرأسمالية اللبنانية في الهيئات النيابية التي شكلت خلال الفترة ما بين عامي ١٩٢٤ - ١٩٥٢ لم تقل عن ٣٧ ٪ وبلغت في بعض الأحوال ٥٣،٩ ٪ من مجموع النواب، أما نسبة تمثيلهم في مجلس الشيوخ فلم تقل أبداً عن ٥٠ ٪ من مجموع هيئات الثلاث، ولم يكن غريباً قط أن تصبح عضوية هذين للجلسين وراثية في بعض العائلات الكبيرة، وتكاد تكون مقصورة عليهم بصفة مستمرة، ومع هذه السيطرة الكبيرة على المؤسسات التشريعية والفتها سيطرة على السلطة التنفيذية ممثلة في الوزارات^(٢٤). وهناك من القرائن

والبينات ما يؤكد أن ما يقرب من ثمانى عشرة عائلة من كبار ملاك الأراضي الزراعية ظلت تحتكر مناصب الوزارة إبان الحقبة ما بين عامى ١٩٢٤، ١٩٥٢ هى عائلات : غالى، مظلوم، حنا، بركات، ريسى، يكن، محمد محمود، صبرى، جمال الدين، علوية، سيف النصر، حامد محمود، عبد الرزق، عبد الغفار، أباطة، سراج الدين، الككيل، ويصا^(٢٥).

وفى قطاع الأعمال قبل الثورة يكفى أن نعرف أنه رغم جهود بعض الحكومات المصرية لتنشيط الصناعات الوطنية وتمصير الشركات نجد أنه عند قيام الثورة كان رؤساء مجالس إدارة الشركات ينقسمون على النحر التالى :

٢٨ ٪ مصريون مسلمون، ٣٠ ٪ أوروبيون، ١٨ ٪ يهود، ١١ ٪ شاميين، ٨ ٪ يونانيون وأرمن، ٤ ٪ مصريون أقباط. وقد ظلت سيطرة هذه الجماعات الأجنبية واضحة حتى تميمات بداية الستينات، إذ توضح قوائم الاسماء التى وضعت تحت الحراسة أن نسبة المصريين المسلمين والأقباط لم تكن تزيد على ٢٨ ٪^(٢٦).

ولاشك أن هذه الأرقام والنسب المثوية تعكس دلالة مثلية منها المثل الذى رده المصريون عندما كانوا يعايشون هذه الأحوال، والذى يقول «مصر خيرها لغيرها». وهذا مانعا للشاعر، أحمد شوقي إلى أن يقول «أحرام على بلابل الدوح.. حلال على الطير من كل جنس». أو المثل الذى يتحدث مباشرة على مصر والأجنبي فيقول «مصرنا تأخذ الغريب فى حضنها».

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإحصاءات والدلالات المثلية تعبر عن ظروف الحكم وطبيعته، وأيضاً التكوين الاجتماعى، بحيث يمكن القول إن الرؤية الضمنية المثلية فى النصوص المثلية تلقى ضوءاً على المناخ الاجتماعى ككل، وتعكس من ناحية أخرى عمق النظرة السياسية للأمور من وجهة النظر الشعبية.

أما عن اختلاف رؤية الشعبين للطبقات والحاكم فهو اختلاف يفرضه طبيعة الأسلوب بين الطبقة - من حيث هى طبقة ليست لها سلطة رسمية - ولكنها تمارس سلطة فعلية ومباشرة على الناس، وهى متداخلة ضمن إيقاع الحياة الشعبية - وبين الحاكم الذى تسنده سلطة رسمية ومقننة ومكتوبة. فهذا الاختلاف يظهر فى استخدام السخرية للتعنيف، وأيضاً الاحتجاج الخافت الوجه الذى يطمئن صاحبه إلى أنه لن يضل إلى أسماع الحاكم، لأنه يتردد فى الأماكن الخاصة أو الصجرات المغلقة أو ضمن الحوار

العابر. ويكفى أن يتردد مثل واحد كالمثل «اللى ينضرب بالكراخ يخاف من صوته» بين الناس لكى يثبت الربيع والهيل فى النفوس، ويحجم من يتصور أو من لديه إمكانية التفكير فى الاحتجاج. وقد رصد المثل «الباشا من هيته بينشتم فى غييته» بعض الأوضاع النفسية التى تحكم المحكوم والحاكم.

وقد أفاض المؤرخون والباحثون فى رصد هذه العلاقات^(٢٧) وسجلوا التواء من الحسف والظلم، وقيل إن محمد أبو الذهب قتل فى يوم واحد ستين فلاحاً تحت أقدام الأقباط^(٢٨)، ولأشك أن هذه الصور والمشاهد، التى أفاض فيها الجبرتي^(٢٩)، تدعّم المثل الذى صاغه الناس على صورة دعاء بدفع الشر «رينا ما يورفك أمام حاكم ظالم»، «يكفيك شر حاكم ظالم» أو يقول المثل «فر من الحاكم فرارك من الأجر» أو «السلطان من لا يعرف السلطان» كما يقول المثقفون.

الحكم الفردى :

يقول المثل على سبيل السخرية «أفرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشوهم»، والمثل الذى يقول على سبيل التسليم «اللى يركب إحنا خدأ أميته»، أو المثل الذى يقول «اللى يتجون ستي أقوله لا ياسيدي». هذه الأمثال تشير إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين الحاكم والمحكوم، ولكنها فى الوقت نفسه تشير إلى قضية أخرى ربما كانت من أهم القضايا المؤثرة فى علاقات الحكم بالرمية، وهى قضية وحدانية الحكم، ذلك أن حكم المؤسسات لم يكن له وجود طوال التاريخ، فالحاكم هو السلطة، ويمتد للحكم فإن السلطة ليس لها إطار دستورى وقانونى، ولكنها تتطابق مع شخص الحاكم الذى يستطيع أن يفعل أى شئ^(٣٠). والحاكم يرى أنه صاحب المكان بكل ما عليه من أرض ويشتر، وهذه الفكرة تعد امتداداً للملكية الخاصة أو البيت الكبير «برعا» أو القصر الملكى أو الإدارة الحكومية. وكلمة «فرعون» وهى اشتقاق من الإصطلاحات السابقة - استعملت منذ بداية الدولة الحديثة خلال عهد تحتمس الثالث - للدلالة على الحاكم نفسه^(٣١).

فالحاكم هو الأرض والنيل، والمحكوم جزء من المنظومة التى يمتلكها، ومن ثم فإن الذى يمنحه الحياة هو الفرعون، والحياة بالنسبة للفلاح هى الأرض، وكلما ازدادت حاجته إلى الأرض والتصاق بها كلما ازدادت حاجته إلى صاحبها الفرعون : الحاكم، ولم يخرج تفكيره فى أى فترة من فترات التاريخ عن أن «الأرض عرض»، والعرض يعنى الشرف والكرامة والرجولة، وهى صفات يبالغ الفلاح - وهو

الشريعة العظمى في المجتمع المصري - في التعلق بها والفناء في سبيلها حماية وعناية، كل ذلك قد أضاف على الفلاح سلوكاً خاصاً موائماً، والفرز نوعية مناسبة من الأمثال.

والحاكم هو السيد أما المحكوم فهو العبد، إذن فالطرف الثاني محكوم بمشية الطرف الأول، وهي رؤية لعلاقة لها بالتنظيمات الحديثة، وقد ترى على أنها وضع طبيعي، أو بقول دييجي: «في كل جماعة إنسانية توجد طائفتان من الأشخاص الأولى صاحبة الإرادة الأقوى التي تحكم وتأمّر، والطائفة الثانية هي المحكومة للزمنة بالطاعة، أي طاعة الرؤساء وطاعة المؤرّسين، أي بعبارة أخرى طائفة الحكام وطائفة المحكومين. هذه التفرقة بين الحكام والمحكومين نجدها داخل الأسرة والقبيلة والجمعية»^(٣٢). نقول إن هذا يمكن أن يكون من الأمور الطبيعية إذا كانت هناك ضوابط تحكم الطرفين في إطار عملية تنظيمية، بحيث يصرّف كل طرف حقوق الطرف الآخر. أما إذا تم تقييد هذه الضوابط فإن العلاقات بين الطرفين تصبح علاقات فردية تحكمها النزاع الفردية على طريقة الفعل ورد الفعل. ويكفي أن نشير إلى قصة المثل «أنا عبد مأموره» والتي تقول: «إنه عندما ذهب محمد الدفتردار إلى إحدى القرى وقدم له أحد الفلاحين شكوى باستيلاء ناظر الأرض على بقرته ونجها وباع لحمها وأستولى على ثمنها وفاء لتأخر الفلاح عن سداد الضريبة المستعقة، فما كان من الدفتردار إلا أن أحضر الناظر مقيداً وأحضر الجزار الذي ذبح البقرة وطلب منه ذبح الناظر أمام الجميع من أهل القرية، وتوزيع لحمه ببيعاً لأهل القرية بثمن مضاعف وفاء لحق الفلاح، وسلم الفلاح ثمن بقرته. وخلال هذا المشهد سأل الدفتردار الجزار لماذا نهجت البقرة فقال «أنا عبد مأموره» أمرني الناظر فنقلت ما أمرني به، وفي عهد محمد علي أيضاً أطلق العبد المأمور على رئيس المجلس الأعلى أو مجلس المشاورة الذي أنشأه محمد علي، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن العلاقات بين الطرفين هي علاقات فردية أو علاقة سيد بعبد أو أوامر يتم تنفيذها دون معقب.

رابعاً : صعوبة التصاعد الاجتماعي :

يقول العقاد عن علاقة الشعب بالحكومة إن هذه العلاقة هي علاقة مربية أو مهاندة محتملة، لم تبلغ أن تكون علاقة ود يحرص عليه أو ضمان يصميه إلا في الشدّة التي لايقاس عليها^(٣٣)، تكفي إذن لتوقع أن تكون هناك فرصة للتصاعد

أو حتى التفكير فيه. ولأن المصري كان يعرف استحالة التصاعد الاجتماعي، أو في أحسن الأحوال صعوبة إيجاد فرصة للتطور الاجتماعي، فقد مالت النخبة السائدة في النصوص الخفية إلى اليأس والقنوط والتسليم «والى يئس لفوق يتعب».. إلخ.

وهذه الظاهرة لم يتخلص منها المجتمع المصري بعد، ويبدو أنها تحتاج إلى سنوات كثيرة للتخلص منها. ومن حقنا في هذا الطور أن نضع النقاط على الحروف ونقول في استفسار: هل سمعنا عن أن أحد أبناء المسؤولين من أصحاب المراكز المرموقة تردّد على مكاتب القوي العاملة وظل قابعاً في انتظار قرار التعيين مثله مثل غيره من أبناء البسطاء؟ وهل سمعنا عن ابن لهؤلاء دخل العمل الحكومي باستثناء بعض الأماكن المرموقة كالمسلك الدبلوماسي؟ والمجتمع الشعبي يتحدث عن الذي يقفز إلى مكان مرموق سواء في الحكومة أو في سوق العمل فيقول «وراه ضهر».

والعجيب أنه في الوقت الذي أسجل فيه هذه السطور السبت ٤ سبتمبر ١٩٩٣ أجّد في كل من «الأهرام» و«أخبار اليوم» ومجلة «أكتوبر» عدداً من الكتاب يتحدثون عن تقييد القانون، فزعت السعدني يكتب تحقيقاً في جريدة الأهرام ١٩٩٣/٩/٤ على الصفحة الثالثة بكتابها تحت عنوان «أصحاب الجاه وأصحاب الآء» يتحدث فيه عن هذه الظاهرة ويقول: «إن كبار المسؤولين هنا بينهم الوزراء والموظفون ورؤساء الشركات الكبرى وأصحاب الأعمال الكبار للسمان وذو النفوذ والسلطان قد أصيب الكثير منهم بغيرروس الطناش اللعين، وهو يصيبهم في سمعهم فلا يسمعون أنات الخلق ولا بلاوى الناس ثم يتسلسل إلى إبهامهم حتى لا يشاهدوا المواجه مجسمة أمام أعينهم في صورة مشاكل ومتاعب وحواجز يومية لهموم.. ويكتب في الصفحة نفسها الكاتب الأديب يوسف جوهر في باب الأسبوعي «الصوت والصدى» مقالاً بعنوان «الأشياء الصغيرة» عن شكوى للتفوقين من خريجي الجامعات وخاصة كليات الطب وتفضيل أبناء الأساتذة عليهم بكافة الطرق.

وفي أخبار اليوم ١٩٩٣/٩/٤ يكتب كمال عبد الرؤوف في عموده الأسبوعي «قراءات» حول الموضوع نفسه فيقول: «نحن نفتتح الطريق دائماً أمام أشخاص معينين يعتمدون على أشياء كثيرة ليس بينها العمل أو الكفاءة ولا حتى أداء الواجب، وفي الوقت نفسه نغلق باب التقدم والترقي ولا نتيح أي فرصة للمجتهدين ولا ناعترف بالحكمة القائلة «أنه لكل

ويتصح ويحظر، أو ما يمكن أن نطلق عليه الصوت السياسي الخافت - لسان حال الجمهوريين البسطاء في مواجهة الصوت السياسي الزاقي - لسان حال المظلومين.

والواضح مما سبق أن هناك علاقة خاصة بين ثلاث قوى إصداهن، وهى القوة الأضعف، وتتمثل في بسطاء الناس والفلاحين، والثانية في الطبقات العليا، والثالثة في الحاكم، وتبين أن الحلقة الأولى وهى بسطاء الناس تتعامل مع كل من الحلقتين الأخريين بطريقة مغايرة، فعلاقة الفلاح مع أبناء الصنفه وهى علاقة خدمات عينية ومشاكل حياتية أو حصوله على قطعة أرض يتعامل فيها بالزراعة مع صاحبها، وفى مقابل ذلك يحصل الكثير على خدمات اجتماعية على المستوى المحلى أو القومى كالاتخابات أو المناصب المحلية التى تخفف وضعهم الاجتماعى والمادى، بينما نجد أن علاقة بسطاء الناس والفلاحين بالحاكم وهى علاقة ضعيف بقوة قاهرة مسئولة، والغريب أن هذه العلاقة لا تستقيم إلا بالوسيط الذى يستطيع أن يتعامل مع الطرفين، وهم الصنفه من الناس أو «الناس الكبار»، ومن هنا يمكن أن ندرك مغزى المثل الذى يقول «معرفة الناس الكبار كلها مكسب» أو المثل الذى يقول «اللى تجهل المصائب يدق الأبواب العاليه».

وهذه الحلقة الوسطى - الصنفه - ذات أهميه كبيره بالنسبة للفلاحين فى الريف وبسطاء الناس فى الأحياء الشعبية، ونحن نعتقد أن نشر الوعى السياسى على مستوى المجتمع كله يبدأ من هذا العنصر الوسيط، ذلك أن بسطاء الناس - لكونهم مشغولين بهموم اللقمة ومدفوعين بغريزة حب البقاء لا يعرفون قضايا الفكر السياسى ومشاكله، بمعنى المشاركة فى صنع القرارات العامه أو الوعى بمطباتهم وأيس لديهم - حتى الآن - أدنى الدوافع لتحقيق المشاركة فى القضايا العامه. فكيف لهذا الإنسان أن يدرك مصلحته الحقيقية وهو مكبل بأغلال وقيد من الأواصر والنوامى والتقاليد والنزعات القدرية والخوف من السلطة والكثير من المعتقدات الشائنة (المشوهة)؟.

ولذلك كان على الشخص أن يستغنى ذكاه الفطرى للموامة بين متطلبات البقاء على الحياة فى أدنى صورها، وهو ضرب من السياسة يعتمد على المرونة بكافة عناصرها.

تحاشى المواجهه / التماسح / التغطاض / مشئ حاله / خلى شويه هنا وشويه هناك / ان فات عليك الغضب اعمله جوده / إذا كان الملوغ عالى طاطى له / طولك روحك / طول

مجتهد نصيب.. وبكل صراحة هناك أيضا ناس فوق القانون وناس يطبق عليهم القانون بكل صرامة.. والمواطن العادى عندنا يحترم القانون خوفاً ورهبه، أما أولاد الناس الى فوق فإنهم غالباً ما يدوسون على القانون... وعلى الصفحه المقابلة يكتب محمود السعدنى فى عموه الاسبوعى «مابعد» عن نفس الموضوع ويقارن بين العدالة فى عهد الرسول والى كسر بها اعظم امبراطوريتهين. وكان السبب فى هزيمتهما هو «تصنيف الناس حسب كشف للعائلة ولون الام وظيفة الوالد، واقول هذا بمناسبة مايجرى الآن بالنسبة لبعض المعاهد والنسبة لبعض الوظائف، وهى رده غريبه الى عصور جاهليه..» ويكتب عن الظاهره نفسها أيضا د. عبد العظيم رمضان فى مجله اكتوبر ١٩٩٣/٩/٤ عن إقتصار التعيين فى الخارجيه على طوائف معينه أو أبناء الأبيوتات أو أبناء الذوات.

وهم ينظرون إلى هذه الأماكن تحت شعار غريب، وهو أنه يجب أن يكون لناقاً اجتماعياً لتلوى هذه المناصب، وتأتى المقابلات الشخصية مع المتسابقين لتطرد أبناء الناس العاديين حتى ولو كانوا يتمتعون بصمن السمعة والخلق الصمن والتفوق العلمى والاستقامة الاجتماعيه وسلامة التربيه، تحت دعوى أن هذه الأماكن ذات حساسيه خاصه، وأن من يتولاهم هم أبناء الأصول أو ذوى المراكز، وأن أبناء البسطاء والماديين سوف يظهرون عقدهم ومشاكلهم فى المنصب.

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على سفوفه هذا الواقع المعاش، وإن الأمثال كظاهرة تعبيري له عين راصده لما يدور فى المجتمع من ظواهر «ويابضت من كان النقيب خاله كتر عيريه ورجعه داره» بمعنى تقييد القانون والعدالة والمساواة، ولأشك أن الكتابة فى أماكن متفرقه وفى طريف مختلفه وفى وقت واحد ليست توارداً للخواطر، ولكنها تدل على قضيه معاشه على الساحة، وهى معتده منذ القديم، ولو أن هذه القضيه قد اخفتت من الحياه اليوميه لما كان هناك مبرر لوجود هذه النوعيه من الأمثال التى تتحدث عن الظلم والمحسوبية.. إلخ مروراً بالنقيب الذى لم يعاصره أحد الآن. وذلك وجدنا الأمثال التى تتحدث عن المسلمات كالظواهر الطبيعيه «العين ماتعلاش عن الحاجب»، «صوابك مش زى بعضه».. إلخ.

ولذلك فإن هذه النوعيه من الأمثال تمثل الصوت السياسى للبسطاء، صوت سياسى يشكو ويسجل ويسخر

بالك يهد الجبال / حط رأسك وسط الرؤوس وأبعي عليها
بالطبع... إلخ.

وكل هذه الأمثال تحت على عدم المواجهة في سبيل
الهدف الأسمى، وهو البقاء والممران والمحافظة على القيم
الكبرى كقيمة الأسرة لبناء إنساني يقتصر به في مواجهة
سلطة الحاكم، أو من هو «كاس» على نفسه» (يفتح اللون
والغاء في كلمة (نفسه) - وايضاً العقيدة كبناء وحي يلجا
إليه عند الأزمات النفسية أو الحياتية للتواصل، أو للنكتة
والكثافة كمختصر آخر من عناصر تفكيك الضغوط وتبديد
الآزمات والمشاكل، وهو أسلوب من أساليب الدفاع عن
النفس التي توصل إليها الباحثون في علاقات القوة،
وأشاروا إلى أن «الافراد الذين يشغلون المراكز الدنيا في
علاقات القوة يكون إدارتهم وسلوكهم نحو أصحاب المراكز
العليا دفاعياً بهدف التقليل من التوتر الذي يصاحب التباين
في العلاقات» (٣٤). والسؤال المطروح هل مثل هذا القهر
الحكومي والسلطوي يمكن أن يترك فرصة للقيام بالعنف
الشعبي؟ والإجابة بالنفي، ذلك أن الذي يحمل ثقلاً ضخماً
يؤثر به لا يستطيع شيئاً غير تركيز طاقته الجسمانية والنفسية
ليتحمل هذا العبء، بينما لو قل هذا العبء لترك قدرأ من
الطاقة يمكن استغلالها في الاحتجاج. إن هناك علاقة بين
الحاكم والمحكوم، قائمة على الضرورة، وخاصة من طرف
المحكوم، وهي قائمة على المثل الذي يقول «اللى تعرفه احسن
من اللى ماتعرفوش»، وهو ما يفسر الرخية النفسية القائمة
على الخوف من المستقبل وعدم الثقة في قابل الأيام، وما
يبقى على الضغوط بين الطرفين في واقع الأمر هو خصيصة
روح التواصل والسماحة وضرورة الاستعراة وأبونة الطبع.

خامساً : الإدارة :

يتميز الجهاز الإداري في مصر بالتضخم الشديد، ذلك
أن طبيعة الجغرافيا البشرية التي تقتصر على رقعة الوادي
والدلتا التي لا تزيد عن ٦ ٪ من مساحة مصر أو حوالى ٢٠
الف كيلومتر مربع. هذه الرقعة الضيقة قد فرضت أسلوباً
إدارياً يقسم بالمرتكزة الشديدة بما يتفق مع الكثافة البشرية
ويتداخل المصالح وتشابك العلاقات وضيق المساحة، ولاشك
أن هذا التكوين قد ساعد الحكومات المتعاقبة على إحكام
القبضة عن طريق الجهاز الإداري الذي يقوم بالدور الرئيسى
في الإشراف على عملية توزيع المياه ذات المصدر الوحيد،
وعملية الزراعة في تلك الرقعة الضيقة، وضبط الأمن والنظام
على تلك الكثافة البشرية، وأخيراً عملية الإنتاج والتسويق.

وإذا قلنا إن السياسة هي فن مخاطبة الناس فإن الحكم
هو فن إدارة الناس للحصول على أقصى مآلهم من طاعة
روحية وفكرية ومادية لصالح الجماعة، ومن ثم فإن الإدارة
الناجحة تعنى التقدم والرفاهية، والإدارة الفاشلة تعنى
التأخر والتخلف.

وقد لاحظنا - طوال التاريخ - الاهتمام الكبير بالعدل
الوظيفي، ويمكن أن نقف أمام نصائح بتاح حطب وتعاليمه
حيث يقول: «نحن أمام رئيسك، أمام المشرف عليك في شئون
الإدارة الملكية حتى يظل بيتك مفتوحاً ويستمر رزقك وموتك
جارياً ولا تعصيه فإن عصيان من بيده السلطة حماقة وشر
مستطير.. ولتقل كل ما يأمر به.. نفذ وصية سيديك ومولاك
التي أوصاك بها» (٣٥). فهذه النصوص ترسم أسلوب التعامل
بين المروءين والرئيس، وقد ربط بذكاء بين طاعة الرؤساء
وبين الرزق، ولاشك أن هذا المفهوم القديم ليس بمعيداً عن
لئل الشعبى الذى يقول «اللى ياكل عيش الأمير يضرب
بسيفه» أو المثل الذى يقول «الموظف يقول لا أرى ولا أسمع لا
أتكلم».

وتقول النصوص في مكان آخر، جاء في تعاليم حتى بن
دواول لأنه يبيى قوله «انتظر لاشىء يعطى على الكتب... يامن
كان يتقمص الزاد البوير. وأن الآلهة لترعاه وتضعه على رأس
مينة للموظفين» (٣٦)، ويقارن بينها وبين المهن الآتية:

(صانع المعادن - البناء - الصالح - التاجر - ضارب
الطوبى - اليمتاني - الفلاح - النساخ - صانع السهام -
حامل البريد - الإسكافي - الخسالى - صائد الطيور -
صائد السمك).

وكلها كما يقول مهن شاقة تعيسة. ولاشك أن هذا الربط
بين الوظيفة وبجوهة العيش، والمقارنة بينها وبين غيرها من
المهن قد رفع من قدر الموظف على سائر النشاطات، وهي
أفكار لا تختلف عما يدور في الواقع الاجتماعى حتى عهد
قريب، وإذا أضفنا إلى ذلك ما يتمتع به الموظف من مكانة
ممتازة بين الناس لاعتبارات ثقافية وعظمية، فضلاً عن كونه
ممثل الحكومة ويمتلك سلطة يستمد منها من السلطة الحكومية.
وهناك اعتبارات أخرى ظهرت في النصف الأول من القرن
العشرين، وهي أن الموظف غالباً ما يكون من أبناء الأسر
الموسرة التي تستطيع أن تنفق على تعليمهم حتى سن
الرجولة، بينما الطبقات الفقيرة لم تكن تقوى على هذه التكلفة
فتسرع بالحاق الأبناء بدولاب العمل منذ الطفولة، كل هذه
الأسباب وغيرها منحت الوظيفة تلك المكانة المرموقة حتى

وصلت لدى الناس إلى اللاشعور، فشاع المثل «إن فاتك الميرى اترغ في قرابه»، وتكالب الناس على الوظيفة حتى وجدنا المثل الذي يسخر من الشخص الذي أسكرته الوظيفة حتى وصل إلى مرحلة الجنون فيقول «داشى» نام وقام ولقى نفسه صاحب مقام من اللى ما اتجنن دارج المورستان» ووجدنا المثل الذى يقول «المنصب روح ولو فى المسكة»^(٣٧).

ويمكننا تفسير هذا التكالب الوظيفى، والرصد المثلّى الصانع لهذا التكالب، على ضوء الظروف الاجتماعية والنفسية للشخصية المصرية. فالواطن المصرى بسبب ظروفه التاريخية وتوالى الضغوط النفسية وسوء الأحوال الاقتصادية تكونت لديه ثقافة الانكماش أو الخوف من المواجهة أو المغامرة، ولذلك تهيب الاختيار الصعب واتجه إلى الاختيار الأسهل والأيسر والأضمن والأسلم، ذلك الاختيار الذى لا يعرضه للمفاجآت والهزات، ولذلك يتكالب على الوظيفة كأمين وملأه وخمان، فيقول «شريطين على كفى ولا تيراطرين عند امى»^(٣٨)، ووجدنا المثل الذى يميز الاقنديه (الموظفين) على غيرهم فيقول «الملوخيه تقول أنا خضره وشريه وعمتى خضرا وما تقدمشى الإقدام الاقنديه».

ولاشك أن هذا التكالب قد ساعد على إفراز هذه النوعية من الأمثال من ناحية، وساعد على التضخم البيروقراطية من ناحية أخرى، فوجدنا الرئيس حسنى مبارك يشكو من هذا التضخم فيقول: «إن مصر بها أكبر عدد من الموظفين الذين يعملون فى الحكومة، وإن عددهم يتجاوز ٤ ملايين موظف»^(٣٩)، وقد جاء فى إحصائية أنه من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٧ زادت الوظائف داخل البيروقراطية العامة بنسبة ١٣٤ ٪، ونجد أنه فى بداية الثمانينات كان فى مصر ثلاثون وزارة وحوالى ٧٩٥ هيئة ومؤسسة عامة، فضلا عن شركات الدولة. وقد زاد عدد الموظفين من ١,٢ مليون فى نهاية الستينات إلى ٢,٨٧٦ مليون فى بداية الثمانينات، باستبعاد الشركات العامة التى يعمل فيها حوالى ١,٤ مليون، ومعنى ذلك أن الدولة فى بداية الثمانينات كانت توظف ٩ ٪ من جملة السكان ونسبة تقدر بـ ٢٥ ٪ من إجمالي القوى العاملة فى البلاد^(٤٠).

ومن ناحية أخرى فإن هذا التضخم البيروقراطى قد أفزح نوعية من الموظفين الذين يعانون من أمراض الإدارة، كسوء الإدارة وتعطيل المصالح والاستعلاء وإنتشار الرشوة.

وهذه الأخيرة تعد من أبرز الظواهر التى أثارت قرائح الناس، فصاغوا هذه الظاهرة فى أمثال مشهورة، فيقول المثل

«اطعم الفم تستحق العين» أو يقول المثل «إرشوا تشفوا» أو يقول المثل «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويظهره»، أى تقديم الرشوة إلى كبار الموظفين كطريق مأمون بدلا من صغارهم، أو ذلك المثل القادم من التاريخ الذى يقول «البرطيل شيخ كبير». وقد ذكره الجبرتي عدة مرات فى كتابه، والمثل الذى يقول «شيلنى واشيك» أى تبادل المنافع، وكلها فى واقع الأمر أشياء تدور على حساب المصالح العامة للمجتمع ومصالح المصالح الفردية.

وفى هذا المجال يذكر الرافعى عن الموظفين فى عصر إسماعيل فيقول: إن أرضاعهم قد ارتقت عما كانت عليه من قبل، إلا أنهم اتخذوا موقفاً معادياً من الشعب وزادت مطامعهم وانتشرت بينهم الأدواء الاجتماعية كسوء الإدارة وانتشار الرشوة، حتى لم يكن للأهلين حقوق محترمة ولاكرامة مصونة أمام الموظفين^(٤١)، وبمعنا أخيراً مثلاً يقول فى تبرير هذا السلوك «المافيه ماتسقيش ميه» للتعبير عن الشكوى من ضعف الدخل فى مواجهة الإرتفاعات المستمرة للأسعار، وهو مادفع مجسومة من الموظفين من مستغلى المناصب إلى الإثراء على حسابها، وخاصة مع تيار الانفتاح فى منتصف السبعينات، وارتباط بعض المناصب السياسية. ومن هنا ظهر أخيراً التعبير المثلّى القائل «العمليه دى فيها أراب والأراب وألده»^(٤٢)، بمعنى الانتهازية والوسوية والاستغلال وتحطيم القانون أو الالتفاف حوله، وهو الشخص الذى يقول عنه المثل «يلعب على كل الحبال»، وظهر المثل الذى يقول «بيمسح جورخ» وهو المنافع الذى يرفع الشعار المثلّى «الحيا سئ» (بشدة مفتوحة على السنين)، ومسح الجوخ فرض وهو ما يعبر عن ضعف الإحساس بالمصلحة العامة أو ضعف الكفاءة الإدارية أو انجرالها.

وأخيراً فإننا نعتقد أن السبب الرئيسى فى سوء العلاقات بين «اللى فوق» و«اللى تحت» هو الفاصل الضخم بين الطبقتين مادياً وفكرياً واجتماعياً وسياسياً، ولم تظهر على مدى التاريخ عناصر تساعد على الالتقاء أو التقارب، وبمعنى آخر إنه لم تكن هناك طبقة وسطى «تمسك العصاه من النصف» كما يقول المثل. ونحن نعرف أن الطبقة الدنيا لا تترك مصالحها ولا تستطيع أن ترى الأمور بشكل جماعى، فضلاً عن انشغالها بمشاكل اللقمة اليومية، أما الطبقة العليا فإنها لا تستطيع أن تتناول طواعية عن مكتسباتها، فضلاً عن النظرة الاستغلالية -- نظرة السيد للعبد. ونأتى إلى الطبقة

متعددة وعلى مراحل طويلة، وقد يظهر العدو الداخلي على مستوى الأسرة مثلاً في الإبن الفاضل أو الإبن الفاسد أو الزوجة أو الزوج.

وقد حاول هذا البحث رصد أحد اعداء الداخل وهو الانفصالية الواضحة بين الحاكم والمحكوم، وماتت عن ذلك من عزوف الناس عن المشاركة السياسية حتى باتت من أضغف النسيب على مستوى العالم، وهذه الظاهرة ليست طارئة ولكنها قديمة.

يرى البعض أن هذه الأمثال تعبر عن قيم سياسية تقليدية على عليها الزمن، ولكن البحث يرى أن لها دور فاعل في حركة الناس حتى اليوم، والقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل في صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لا يمكن التبشير بها إلا بعد الوعي الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، ومعالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات، كما أن هذه النصوص لاتعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنها تعبر عن رأى جمعي، كما أنها لاترتبط بالمناسبات الموسمية، ولكنها تدخل ضمن نسج الإيحاء الحيثي اليومي، أو ما يمكن أن نسميه «السياسة اليومية»، إن صبح هذا التعبير، فهي إذن تمثل رأياً عاماً يستجد الناس به للتدليل على وجه نظر والتأييد أو الإقناع، أي أنها وهي تعبر عن قضايا يومية صغيرة إنما تعبر في الوقت ذاته عن قضايا قومية كبرى.

ومن ناحية أخرى، فإن هذه الأمثال قد تعبر عن أوضاع مضى عليها مئات أو آلاف السنين لم تعايشها، ولكنها في ذات الوقت تعبر عن الأوضاع الحديثة، مما يدل على الاستمرارية الفكرية والتواصل الحضاري، وهي إحدى سمات الشخصية المصرية. وهل هناك فرق بين النص الفرعوني الذي يقول «من استعمل حقوق الناس حراماً أخذ الصرام معه الحلال وذهب»^(٤٦) وبين المثل الحديث «جيت الحرام على الحلال يكبره فقام الحرام ضد الحلال وطيرده»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعوني الذي يقول «إن الكلمات التي يقهاها الناس شيء والأشياء التي يفعلها الله شيء آخر» والمثل الحديث «أنت تريد وأنا أريد والله يفعل ما يريد»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعوني^(٤٧) «والرب هو الذي يخلق الإنسان ويقرر له نصيبه في الحياة» والمثل الحديث «اللى خلق الاحناك متكفل بالآزاق»، ونحن نقول الاستمرارية والتواصل والتعلق الثبات - والثبات والكمال له وحده.

الوسطى، وهي التي ترى حقيقة الطبقتين بسلبياتها وإيجابياتها، ولذلك فهي المؤهلة لاتصاف الطبقة الدنيا من الطبقة العليا، ذلك أنها تتكون من المثقفين والعلماء وقيادات الجيش وصغار التجار ورجال الصناعة، ويرى أحد العلماء أن هذه الطبقة أكثر أعضاء المجتمع ميلاً لقبول ادعوى وعمليات التغيير والتجديد، وأتلمه تمسكاً بالعدايات والتقاليد. وتعد هذه الطبقة - بوجه عام - طبقة حديثة النشأة في المجتمع المصري.

ولما كانت هذه الطبقة غائبة على مسرح التاريخ المصري، لذلك وجدنا تباعداً كبيراً بين الطبقة الدنيا العليا وهو ماظهر واضحاً في نصوص الأمثال.

خاتمة

يرى البعض أن ٩٠ ٪ من سلوك الفرد المعاصر في المجتمع إنما يتقرر بما تفرضه النظم والقواعد التي بدأ في تعلمها منذ ولادته، وأن وراء الصراع والخلاف في الرأي بين الأفراد والجماعات أساس من التكوين الثقافي للمجتمع... ولهذا نجد أن خبراء الدول المختلفة يقومون بدراسة للثقافة السياسية للمجتمعات التي يهتمون بها لمعرفة الرأي العام المحتمل بالنسبة لوقائع معينة متوقعة أو يمكن حدوثها ومعرفة ثوابت تكوين الرأي العام^(٤٨).

والأمثال من المؤشرات الدالة على ثقافة المجتمع المصري، وهي إحدى الثوابت الثقافية المحركة لسلوك الاجتماعي وتعتبر من فلسفة الشخصية والهوية، وهي تحمل في ثناياها صرخة سياسياً واضح المعالم في نطاق الممكن والمتاح، في ظل محيط اجتماعي مميز، وتحمل إشارات لإيجب أن تغيب عن منظري السياسة وأصحاب القرار، ويكفي أن نلق أمام المثل الذي يقول «ألف عدو برا الدار ولا صو جوا الدار» لتعرف مدى خطورة الأوضاع الداخلية على بناء الدولة، فالعدو خارج الدار واضح المعالم ويمكن الاستعداد له، أما العدو الداخلي فهو يدخل في نسج المكونات الداخلية، وعندما يعجز المجتمع عن التغلب عليه يكون التخلف والانهيار. وهذا العدو الداخلي لايتربك فرصه للتفكير الهادئ، لأنه يؤثر حالة من التوتر والقلق وربما عدم وضوح الرؤية، ولذلك فإن رد الفعل التلقائي يؤدي إلى نتائج سلبية. والعدو الداخلي يحتاج إلى تفكير مدروس وحكمة، ولعل أبرز مثال على ذلك الظاهرة الطارئة على المجتمع المصري أخيراً، وهي ظاهرة التطرف التي تحتاج إلى علاج على مستويات

وقد صاغ الرئيس حسنى مبارك هذا المثل فى قوله: «من لا يملك طعامه لا يملك حريته».

أما عن الحس الوطنى فيقول المثل :

- عمار يامصر / مصر ولأده / الفلاح نخوه وكرامه /
الوطن غالى بلدك تلك... إلخ.

وكما هو واضح، فهى قيم تتحدث عن المقاومة والنقد وتمجيد الفلاح وعزة النفس.

وأخيراً فإن كلمة «مثل» تعنى النموذج أو القيمة التى يسعى إليها الناس، والمصرى فى محاولته تقديم هذا النموذج يلتصق بكافة السبل كالتصريحة السلبية (التحذير) والتصريحة الإيجابية (التحريض) أو يستخدم أسلوب الرصد أو التبرير أو إبراز القيمة المجردة ونشرها كالعدالة والمساواة والاستقرار وحب التوازن والسماحة والطيبة.. وهى أساليب إنسانية تدافع عن القيم الإنسانية العليا مما يعكس النمط السياسى للشخصية المصرية.

حاول البحث أن يلقى ضوءاً على مساحة كبيرة من الصورة، وهى تعبر عن السلبية والتباعد والتفوق بين «اللى فوق» و«اللى تحت»، وتغاضى عن الجانب الآخر من الصورة. وبما لاشك فيه أن لدينا قدرة كبيرة على تخطى المشاكل والمواضع والتوافق مع كل المحن والظروف المعاكسة بفضل العديد من الصفات الإيجابية التى نتحرك بها تلقائياً مع حركة الظروف والمشاكل ضمن نمق خاص بالمجتمع، وهى تتمثل فى التسامح ودفء المشاعر والحنان والرحمة والترابط الأسرى وقوة العزيمة والجدد على تحمل المشاق والعمل والشهامة وغيبية العقيدة (الإيمان بالغيب)، وكلها عناصر يتحرك الناس بها ببطورية عجيبة ويكفى أن نعرض بعضاً من النصوص الدالة :

- عزها ماتزل الا للى خالقها... كل واحد فى نفسه سلطان.

- قالوا لاجل ركوبه قالوا : الحق عليه يبطاطى ليه؟

- الضرب بالنار ولا العار... لللى يرشنا بالمية نرشه بالدم.

- الرجم بالطوب ولا الهرى... اكلك من فاسك ييقى رأيك من راسك.

الهوامش

١ - تفسير ابن كثير ج. ٢، ٢٠٠ ط عيسى البابلى الحلبي / وقد جاء لفظ نرجات فى القرآن ١٤ مرة.

٢ - المصدر السابق ج. ٤، ١٢٧.

٣ - تفسير الجلائن / ط مكتبة الملاح دمشق ١٩٩٩.

٤ - الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء / محرم كمال / ص ٢٩، ٤١ للكتبة الثقافية / ٧١.

٥ - بشدة على الراوى كلمة «سوانا» ويوجد خطأ فى النطق وكان ينبغى أن يكون «سواناء» من المساواة.

٦ - أياش منه أياشاس : جملة ييلىس. ياشه منه : أياشسه واستيأس منه : أياش. المجمع الوسيط / مجمع اللغة العربية.

٧ - انظر كتاب علم الاجتماع السياسى / فبارى محمد إسماعيل - ص ٢٢٩، ٢٣٠ / عن تعريف السيد والعبد.

٨ - هذه الدراسة تدور حول نصوص أمثال ميدانية ضمن كتاب «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» لكتابت هذه السطور، والتى تستند على أجزاء، وقد صدر الجزء الأول منها عن دار المعارف عام ١٩٩٢.

٩ - البناء السياسى فى الزيف المصرى / د. أحمد زايد - دار المعارف - طبعة أولى، ١٩٨١، ص ٥٣٤.

١٠ - انظر كتاب الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى / طبعة أولى، ١٩٨٠، ص ١١٨ ومابعدها.

١١ - انظر كتاب: سعد زغلول سيرة وتحية / عباس محمود العقاد / طبع مطبعة حجازى - ١٩٣٦، ص ٤٣.

- ١٢ - دراسة في التحليل السيكولوجي لتاريخ مصر الاجتماعي / د. مريم أحمد مصطفى، بدون تاريخ، ص ٢٠١ نقل عن لويس عوض في كتابه تاريخ الفكر المصري - الحديث طبعة دار الهلال ١٩٦٩.
- ١٣ - الشائع في الأوساط الشعبية كلمة «السبع» وأيس كلمة الأسد.
- ١٤ - التخلف ومشكلات المجتمع للمصري / د. محمود الكريدي، طبع دار المعارف - ١٩٧٨ طبعة أولى - ص ٣٢٨.
- ١٥ - البناء السياسي في الريف المصري - تحليل لجماعات الصقوة القديمة والجديدة / د. أحمد زايد - ط دار المعارف ١٩٨١، من ص ٤٤٦.
- ١٦ - للصدر السابق ص ٤٤٤.
- ١٧ - فجر الضمير / جيمس هنري بروسك / ترجمة د. سليم حعن - ط ١٩٥٦ (الط ١٩٨٠) ص ١٢٠.
- ١٨ - أنكر بهذه المناسبة - بعزدي من الولاء والفراف، مؤسسات السيد بك كشك في بلدتي - زلتي - التي خدمت أبناء منطقة زلتي وميت غمر، حيث أنشأ هذا الحسن مدرسة كشك الثانوية ١٩٠٥م، وهي من أوائل المدارس الثانوية على مستوى مصر كلها، ومدرسة ابتدائية ومستشفى للزهد ومعهد ديني وجامع لإقامة الصلاة وبلغها للمعجزة بفتح كبار الحسن من الفقراء ويقيمون فيه أكث من كاسين حتى الولاء، وأولف على هذه المنشآت ٤٠٠ فدان من أخصب الأراضي الزراعية، وقد دخلت هذه المنشآت الجهاز الحكومي منذ ما قبل الثورة بأولها.
- ١٩ - أنكر بهذه المناسبة أن حمادي - وهو من أبناء مدينة السنبلون دقاية - حدثني عن واقعة عاصرها بنفسه وهي عندما وضع أحمد لطفي السيد نفسه فيما قبل الثورة - عن دائرة السنبلون، وكان خصمه من الصفوة الجاهلة في هذه المنطقة، ونشر لطفي السيد الاتيات تقول «انتخبوا لطفي السيد / الديمقراطي، واستغل الخصم هذا المصطلح بكاء شديد فأذاع بين الناس أن لطفي السيد يقول «ديموقراطي» يعني «الامراةك والامراتي» أي شيعوية النساء فجزع الناس وكانت النتيجة سلبية وسقط لطفي السيد. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الشمعيين لاعلاقة لهم بما يقوله المخالفون، وبخاصة إذا كانوا بعيدين عن أفكارهم وتصوراتهم فكيف يمكنهم استيعاب مايرده المخالفون؟.
- ٢٠ - البشت : بكسر اللام وسكون الشين : وباد من صوف الغنم للفرول يدورأ حصنمه للفلاح على النول اليدوي، وهو بدون أكمام ويوصل إلى ما فوق الركبة بطول ويلبسه الفلاح فوق الجلاب شتاء للوقه ويربط طرفيه على الصدر يخط من الصوف بدلا من الأزار.
- ٢١ - موسى : هو سيدنا موسى، وهو في لثا يرمز للطيبة والعدالة والأخلاق، والفرعون يرمز للقسوة والعنف والشدرة.
- ٢٢ - شوه : تحريف الشلم، وربما كانت تعني عند الشمعيين النصا الخليفة كناية عن شدة القسوة والجبروت.
- ٢٣ - الكرواج : سوط من الجلد السميك له ذراع بطول ٦٠ سم تقريبا، وهو أكثر سمكا من أحد أطرافه ويمتد منه سوط من الجلد بطول متران أو أكثر، وينتهي بطرف رفيع كالخيط . وهناك كرواج من نوع آخر ذراع من الخيزران بطول أكثر من مترين وينتهي بسوط من الجلد يستخدمه سائقو الحناخير.
- ٢٤ - في سومبولوجيا بناء السلطة / د. السيد عبد العظيم الزيات / طبع دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية - ١٩٩٠ - ص: ٢٠٨.
- ٢٥ - المصدر السابق ص ٢٠٩.
- ٢٦ - الدولة المركزية في مصر / د. نزيه تصنيف الأيوبي / مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة أولى - ١٩٨٩ - ص ٥٥.
- ٢٧ - صور ومظالم من عهد المماليك / نظير حسان سعدلوي.
- ٢٨ - مصر في كتابات الرحالة والفتااصل الفرنسية في القرن الثامن عشر / د. إلهام محمد على زلني / تاريخ المصريين رقم ٥٢ / هيئة الكتاب - ١٩٩٢ - ص ١٤٢.
- ٢٩ - الجبرتي، ج ١ ص ١٦٨، ج ٢ ص ٥٩، ١٩٣، ٢٠٦، ٢٢٩، ٢٦٣، ج ٣ ص ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٨، ٣٤٤، ٣٩٢، ٤٤٢، ٤٤٥، ٤٥٣، ج ٣ ص ٧٣، ٧٨، ٩٦، ١١٦، ١٣٦، ٣٠٩، ٤٢٢.
- ٣٠ - الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال الخرافي - ص ٧٤.
- ٣١ - معالم تاريخ حضارة مصر الفرعونية / د. سيد توفيق / طبع جامعة القاهرة - ١٩٨٧ - ص ١٤٨.

- ٣٢ - النظم السياسية / د. ثروت بدوي - مكتبة النهضة - ١٩٥٨ - ص ١٢.
- ٣٣ - سعد زغلول / العقاد - ص ٢٦.
- ٣٤ - سيكولوجية الجماعات والقيادة - ج ١ - لويس كامل مليكة - ١٩٦٣ ص ٢٠٣.
- ٣٥ - الحكم والأمثال والنصائح / محرم كمال - ص ٣٦، ٤١، ٤٢.
- ٣٦ - المصدر السابق - ص ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠.
- ٣٧ - المسكة : تطبيق على روث البهائم حيث تشكل على هيئة اقراص وتحف على اسطح المنازل الريلية، وتستخدم كمصدر للطاقة في الافران عند الخبز أو إنضاج الطعام. وكلمة المسكة من المسك وهو ذو رائحة منعشة وهذا الاستخدام من قبيل استخدام العند.
- ٣٨ - شريطين على الكم هي رتبة الأرمباشي في الجيش ، وهي مرتبطة بالجند فقط وثلاثة شرائط للجوايش، وأربعة للباشجوايش ويعدما الوصول أما رتب الضباط فتبدأ بالنجمة.
- ٣٩ - أهرام ٦٦ / ٥ / ١٩٩٣.
- ٤٠ - الدولة المركزية في مصر / د. نزيه نصيف الأيوبي - ص ١٠٥، ١٥٤.
- ٤١ - دراسات في علم الاجتماع الريفي / د. محمود عودة - ص ١٣٩ نقلا عن هصر إسماعيل للرافعي - ص ٢.
- ٤٢ - الأرنب في مفهوم هؤلاء يساوي مليون جنيه، وقد تحدث كتاب «التخلف ومشكلات المجتمع المصري» / د. سامي محمود الكروي عن هذه الظاهرة بالتفصيل، وانظر ص ٣٣١ - ٣٣٢ ومابعدها.
- ٤٣ - انظر كتاب: « في سوسولوجيا بناء السلطة » / د. السيد عبد الحليم الزيات ص ١٠٠ ومابعدها، وانظر كتاب سعد زغلول للعقاد ص ٥٠.
- ٤٤ - الرأي العام / فاروق يوسف أحمد - طبعة أولى - ١٩٨٧ - ص ٥٤، ٥٥.
- ٤٥ - الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء / د. محرم كمال - ص ٣٦، ١٢٢، ٢٩ على التوالي.



الشاطر محمد

(النموذج الثاني)

الراوي: محمد هندی حماد
جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

— حُجَّكَ اللهُ .

— نَجَّكَ اللهُ .

كَانَ فِيهِ مَلَكٌ وَمَا مَلَكَ إِلَّا اللهُ ، وَالْمَلَكُ بِهِ مِتْجُوزٌ بِنْتُ عَمَّةٍ ^(١) .. حَلِيمًا قَاعِدِينَ فِي سَرَائِيَا
وَحَوَالِيَهُمُ الْخَدَمَ وَالْحَضَمَ ، وَالْمَالُ وَالذَّهَبُ كَثِيرٌ .. الْخَيْرُ كَثِيرٌ .. بَسَّ لِلْأَسَفِ مَقِيشَ خَلْفَةٍ ^(٢) ..
مَقِيشَ حَاجَةٍ تَمَلُّا فَرَاغَ الْمَلِكِ هَوَّةً وَبِنْتُ عَمَّةٍ ^(٣) .. مَرْثَةً يَغْنِي ^(٤) .. كُلَّ حَاجَةٍ طَلِبًا مَلَكَ إِيْدِيَهُمْ
أَمَى .. لَكِنْ عَائِزِينَ حَاجَةٍ .. خَلْفَةٍ .. عَائِزِينَ عَيْلٍ .. جُرُوا غَ الْجُمَاعَةِ الَّتِي ^(٥) أَمَّا يُضْرَبُوا الرَّمْلَ
وَالْحَجَابِينَ وَالْكَتَّابِينَ مَقِيشَ قَائِدَةٍ .. سَنَةً أَتَيْنِ ثَلَاثَةَ عَشْرَةٍ قَابَتْ وَاجِدَ مَغْرِبِي ^(٦) مِنْ غِ النَّبَاتِ أَمَّا
يَقُولُ : مَغْرِبِي حُجَّابُ افْتَحَ الْكِتَابَ وَاشْفَوْتُ الْبَحْثَ الْمَائِلَ . قَالَتْ لَهُ : يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ . قَالَ لَهَا :
تَعَمَّ . قَالَتْ لَهُ : يَنَادِيهِمُ غِ الْمَغْرِبِي بِهِ .. يَمَكُونُ . قَالَ لَهَا : يَا بِنْتُ الصَّلَالِ الْحَمْدُ لله وَرَاضِيِينَ
بِنَصِيحَتِنَا .. إِحْنَا عَائِزِينَ أَه ^(٧) ١١٩ . قَالَتْ لَهُ : ذِكْرِي .. وَمِنْ الْبَلَى فَمَيْسِكُ الْمَمْلُكَةِ ، وَمِنْ الْبَلَى
فَمَيْسِكُ يُذَكِّرُنَا فِيمَا بَعْدَ ٩ — يَابِسَتْ مَا إِحْنَا جُلُوبٍ مَعَ بَعْضِنَا .. ذَاتَيْنِ بِنْتُ عَمِّي ، وَأَنَا بِشِ مُمَكُونُ
قَاتِنِ أَتَجُوزُ أَبَدًا ، وَلَا أَبْدُلُ عَنْكَ إِنْشِي ^(٨) . قَالَتْ لَهُ : مَقْلَهْشِ . قَالَ لَهَا : حَلِيبٌ ^(٩) . يَاعْبُدُ ، هَاتِ
الْمَغْرِبِي إِلَيَّ قَدَامَ النَّبَاتِ بِهِ . طَلَعَ الْعَبْدُ لَقَى الْمَغْرِبِي وَاقِفٌ قَالَ لَهُ : كَلِمَ سِيدِي . دَخَلَ الْمَغْرِبِي ..
تَعَمَّ يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ . قَالَ لَهُ : إِحْنَا ^(١٠) مِتْجُوزِينَ الدِّبْلَنَا عَشْرَ سِينِينَ أَهْوَهُ وَمَقِيشَ خَلِيفَةً ^(١١) ، وَرَحْنَا
هِنَا وَهِنَا وَمَقِيشَ قَائِدَةٍ . قَالَ لَهُ : إِنْ شَاءَ اللهُ أَنَا حَخْلِيكُو تَخْلُفُوا . قَالَ لَهُ : تَخْلُفْنَا تَخْلُفُ ١١٩ . قَالَ
لَهُ : أَيُّوَهْ — إِرَائِي ٩ ١١٩ ^(١٢) . قَالَ لَهُ : إِرَائِي دِي عَلِيَّةُ أَنَا .. عَلَى اللهِ وَعَلَيَّ . دَبَّ إِيْدُهُ فِي الْحُرْجِ ^(١٣)
وَرَاغَ مِطْلَعُ بَرْقَتَانَةٍ ^(١٤) ١٢٠ دَا الْمَغْرِبِي .. رَاغَ قَاسِمَهَا بِتَالَتَةٍ ^(١٥) . قَالَ لَهُ : يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ لِيْ شَرْطُ
عَنْدَكَ .. طَلِبًا أَنَا حَخْلِيكُو تَخْلُفُوا .. وَمَخْلِيكُو تَخْلُفُوا ثَلَاثَ أَوْلَادٍ .. بَسَّ أَنَا إِلَيَّ مَاخُذُهُ وَادَ ٩ . قَالَ
لَهُ : أَطْلُبُ .. رَحَى مَا إِنْشَتَ عَائِزُ أَطْلُبُ ^(١٦) (الْمَلِكُ عَنْدَهُ نَهَبَ كَثِيرٌ) .. إِلَيَّ إِنْشَتَ عَائِزُهُ حُذُهُ . قَالَ لَهُ :

انا مِسْ عَايِرْ لَا مَالْ وَلَا دَهَبْ وَلَا حَاجَة . قَالَ لَهُ : أَتَمَالُ عَايِرْ اِه . قَالَ لَهُ : عَايِرْ عَيْلٍ مِنْ الْعِيَالِ . الْمَلِكُ
 إِذْ رَغِبَ .. (١٦) عَيْلٍ مِنْ الْعِيَالِ ١١٩ . مَرَّتَهُ قَالَتْ لَهُ : هُوَ إِحْسًا طَائِلَيْنِ ضَيْفُ عَيْلٍ .. (١٧) وَدَوْلُ ثَلَاثَةٍ .
 خَلِيًّا نَجِيبُ الثَّلَاثَةِ وَيَأْخُذُ عَيْلٍ مِسْ مُشْكَلَةٍ . قَالَ : خَلَّاصُ مَا يَسِي . قَالَ لَهُ : الْعَيْلُ الَّذِي يَعْجَبُنِي .
 يَبْقَى الْمَلِكُ وَافِقُ وَخَلَّاصُ إِنْ تَقَعُوا ، وَالْمَغْرِبِيُّ عَطَاكُمْ الْبُرْتَقَانَةَ وَقَالَ لِلْمَلِكَةِ : تَأْكُلِينَ ثَلَاثَ الْبُرْتَقَانَةِ دِي
 الثَّلَاثَةِ دِي وَإِنْ شَاءَ اللَّهُ فَيُحْصِلُ النَّصِيبَ ، وَبَعْدَ مَا تَخَلَّفِي بِأَرْبَعِينَ يَوْمَ تَأْخُذِي الثَّلَاثَ الثَّانِي
 فَتَخَلَّفِي عَيْلٍ ثَانِي ، بَعْدَ مَا يَتَوَلَّدُ بِأَرْبَعِينَ يَوْمَ بَرَصَةٌ (١٨) نَفْسُ الْجَنَانَةِ تَأْخُذِي الْكُلَّ الثَّلَاثَ يَبْقُوا
 ثَلَاثَ عِيَالٍ (الْبُرْتَقَانِ دِهْ عَطَا مِخْطَطُ وَمَقِيشُ كَبِيرُ) بَيْتُهُ اِه ؟ لَمَّا خَدِتْ ثَلَاثَ الْبُرْتَقَانَةَ وَرَبَّنَا
 رَاؤُ . (١٩) عَطَا .. دَا صَدَقَ الرَّاجُلُ الْمَغْرِبِيُّ دِهْ ١١ . دَنَا مَكْنُتِي (٢٠) وَمَصْدَقُهُ إِنْ دِهْ
 هِيْصَلُ .. (٢١) هُبْ وَلِدْتُ وَيْ .. (٢٢) ثَانِي سَنَةً وَلِدْتُ وَيْ .. ثَالِثَ سَنَةً وَلِدْتُ وَيْ .. بَقُوا ثَلَاثَ
 وَلَادَ .. كَبِيرُوا الْعِيَالِ وَرَاحُوا الْمَدْرَسَةَ .. سَابِقَهُمْ هُوَ الْمَغْرِبِيُّ بِكَهْ جَكَابِي إِشْتَارَتْ سَنَةً وَجِهْ . —
 السَّلَامُ عَلَيْكَ . السَّلَامُ وَرَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ . — إِرْزِيكَ بِأَجَلَالَةِ الْمَلِكِ ؟ (٢٣) — إِرْزِيكَ يَا مَغْرِبِيُّ ؟ .
 قَالَ لَهُ : إِنَّتُهُ فَالْكَزْبِي وَعَارِفِي ؟ قَالَ لَهُ : آفِيَّة . قَالَ لَهُ : حَلِيبُ .. اَنَا جِيتُ عَشَانِ الْأَمَانَةِ .. (٢٤) أَتَمَالُ
 الْأَوَّلَ فَاهْ ؟ — فِي الْمَدْرَسَةِ . قَالَ لَهُ : حَلِيبُ اَنَا عَايِرُ الْأَمَانَةِ بِتَاغِي . قَالَ لَهُ : نَسِ احْبِيبْ لَكَ لَقْمَةً
 تَأْكُلُهَا الْأَوَّلُ وَيُعْدِي بِتَاغِي . قَالَ لَهُ لَع (٢٥) .. بِتَاغِي عَمَلِي اِه ؟ (٢٦) اَنَا عَايِرُ الْأَمَانَةِ بِتَاغِي . قَالَ
 لَهُ : مَتَسَبِّحْكَ مِنَ الْمَوْضُوعِ دِهْ .. (٢٧) دَنَا عَنَوِي دَهَبْ إِكْبَلْ لَكَ مِنْهُ بِالْكَيْلَةِ ، وَمَتَخَلِّشْ عَنَوِي حَاجَةً
 خَالِصَ ، هَيْكَلْ لَكَ وَحْدُ ، وَسِيْبُ الْجَنَانَةِ دِي مِنْ دِمَاغِهِ . قَالَ لَهُ : لَع .. اَعْمَلِيوَاهُ الدَّهَبُ ١١٩ (٢٨)
 اَنَا عَايِرُ الْأَمَانَةِ الَّذِي إِتَّفَقْنَا عَلَيْهِ ، وَكَلَامُ الْمُلُوكِ لَا يُزْدَ . شَوِيَّةُ وَطَبُوا الْعِيَالِ مِنَ الْمَدْرَسَةِ .. سَلِمَ
 عَلَى عَمَلِي يَا وَيْ إِنَّتُهُ هُوَ .. الْأَوَّلَانِي سَلِمَ .. حُشْ .. (٢٩) الثَّانِي سَلِمَ .. حُشْ .. الثَّلَاثُ سَلِمَ عَلَيْهِ
 رَاحَ رَاكِبُهُ جَنْبُهُ .. (٣٠) الَّذِي هُوَ الصَّفِيرُ خَالِصَ . — حَلْبُ اسْتَأْذِنَ اَنَا يَا جَلَالَةَ الْمَلِكِ . قَالَ لَهُ :
 تَسْتَأْذِنُ اِه ١١ اِتْرُوحْ فَاهْ ١١ . قَالَ لَهُ : هَمْشِي . قَالَ لَهُ : تَمَشِي ١١ تَمَشِي إِرْزِي ؟ قَالَ لَهُ : اَنَا
 حَتَّ (٣١) الْأَمَانَةِ بِتَاغِي أَمِي ، وَأَنَا هَمْشِي .. اَنَا لِيَّةَ عِنْدَكَ اِه ؟ وَلَا إِنَّتُهُ لَكَ عَنَوِي يَاهْ ١١٩ ؟ طَبْ
 دَا دِهْ الصَّفِيرُ دِهْ .. (٣٢) هَمْعَمَايُو وَاهْ دِهْ ؟ طَبْ مَا تَأْخُذُ الْكَبِيرُ أَهْ (٣٣) . قَالَ لَهُ : لَع مِسْ الَّذِي
 يَعْجَبُكَ إِنَّتُهُ دَا الَّذِي يَعْجَبُنِي يَا نَا . — يَا عَمْ خُدْ الدَّهَبُ الَّذِي إِنَّتُهُ عَايِرْ .. أَكْبَلْكَ بِالْكَيْلَةِ رَمَى مَا إِنَّتُهُ
 عَايِرْ ؟ اسْتَأْذِنَ لَكَ الْوَسْطَانَةُ وَسِيْبِي الْوَيْدُ دِهْ .. خُدْ لِتْنِي (٣٤) دُولُ (٣٥) وَسِيْبِي دِهْ .. عَشَانِ دِهْ لَسْ
 هَمْفِي (٣٦) . قَالَ لَهُ : دِهْ الَّذِي عَاجِبُنِي ، وَاحْسَا مَقْفَقِي ، وَكَلَامُ الْمُلُوكِ لَا يُزْدَ . خُدْ الْوَيْدُ .. نَزَلَتْ
 حَسْرَةُ (٣٧) بِ بَطْنِ الْمَلِكِ مِنْ سَاعَةِ مَا طَلَعَ الْوَيْدُ مِنَ الْبَيْتِ ، رَقْدَ (٣٨) مَا قَامَشُ مِنَ الرَّقْدَةِ .. إِكْبَلْ
 عَلَى اللَّهِ .. مَا تَ . الْعِيَالُ لِتْنِي لَا فَلَخُوا فِي الْمَدْرَسَةِ وَلَا نَقَعُوا ، خَدُوا بِغَضَبِهِمْ وَمَشُوا مِنْ
 الْبَلَدِ . وَالْمَلِكَةُ وَالسَّرَايَا وَالْأَنْبِيَا وَالْأَنْبِيَا وَالْأَنْبِيَا عَلَيْكَ إِحْضَرَتْ فِي عَيْنِهَا .. (٣٩)
 عَيْتَ .. وَبَاعَتْ لِلَّذِي ... مَقِيشُ .. عَلَى الْحُكْمَا وَالْأَنْبِيَا وَالْأَنْبِيَا وَلَهَا مَخْلُشْ ، حَتَّى السَّرَايَا بِأَسْهَاتِهَا
 بَرَصَةٌ .. الْمُهْمُ بَنَتْ عِشَةَ بَرَّةَ الْبَلَدِ (٤٠) وَقَعِدَتْ وَهِيَّةَ حَرِيرِيَّةَ يَغْنِيهَا .. الْعِيَالُ بَقُوا يَتَلَوُّوا عَلَيْهَا
 وَيَضْحَكُوا عَلَيْهَا . لَأَمُوَاخَذَهُ يَبْهَوُ بِدِيُو عِ الْبَابِ — مِيْنُ ؟ دَنَا الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ .. تَقْتَفِ الْبَابِ
 عَشَانِ تَشَوُّفُ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ يَلْقَى عِيَالَ لَأَمُوَاخَذَهُ أَمَا تَضْحَكُ عَلَيْهَا — يَا وَلَادَ رُوحُوا .. بِمَحْمَدُ ١١ فَاهْ
 بِمَحْمَدُ ؟ ١١١ ! طَلَبَ الْمَغْرِبِيُّ خُدْ الشَّاطِرُ مُحَمَّدُ وَاتَّكَلْ عَلَى اللَّهِ دَانَتْهُ مَا يَسِي (٤١) فِي الْجَبَلِ لِحْدَ
 مَارَاحَ مَكَانَهُ .. لِأَنِّي الْمَغْرِبِيُّ لَهُ مَكَانٌ .. وَجِهْ فِي جَنَّةٍ وَرَاحَ تَالِي الْعَزِيمَةِ . (٤٢) بَصْ لَقَى الْأَرْضَ
 إِتَفَتَحَتْ . — تَعَالَى يَا شَاطِرُ مُحَمَّدُ . قَالَ لَهُ : أَجِي فَاهْ ؟ قَالَ لَهُ : تَعَالَى مَعَايَا .. اَنَا نَاوِلَ مَعَاكَ

أَهَ . نَزَلُوا مَعَ بَعْضِهِمْ لِنَحْتَ فِي الْأَرْضِ .. أَتَارَى فِيهِ كَنْزٌ .. (٤٣) نَحْتَ فِي الْأَرْضِ .. نَزَلَ الْمَغْرِبِيُّ
وَالشَّاطِلُ مُحَمَّدٌ وَجَلَّى شَوْيْهَ بَحُورٍ ، الْبَابُ انْقَلَبَ .. لَقَى هُوَ وَالْمَغْرِبِيُّ نَحْتَ .. الشَّاطِلُ مُحَمَّدٌ
وَالْمَغْرِبِيُّ نَحْتَ الْأَرْضِ فِي الْكَنْزِ .. الْكَنْزُ بِهِ عِبَارَةٌ عَنْ عَشْرِ إِيوَشَ .. (٤٤) فَتَحَلُّوْا أَوَّلَ أَوْصَ قَالَ لَهُ :
دَعَهُ زُمُرًا الْأَرْضُ بِهِ عِلْيَانَهُ اه ؟ .. زُمُرٌ .. وَرَاحَ قَائِلُهَا .. تَابَنِي أَوْصَ فَتَحَهَا لَقَى يَأْقُوتَ .. تَابَتْ
أَوْصَ مَرْجَانٌ .. رَاحَ أَوْصَ مَشَى عَارِثَ اه .. نَهَبَ .. فَصَّهَ .. الشَّاطِلُ لِحْدَ عَارِثَ أَوْصَ قَالَ لَهُ : اِدْبَى
الْمَفَاتِيحَ يَتَاغِ الْعَشْرِ إِيوَشَ أَمَى .. بَسَ الْأَوْصَ دَبَى مِثْلَتَ خَاشٍ .. الْمَاشِرَةُ دَبَى .. الْعَشْرِ مَفَاتِيحَ أَهَمَّ
بَسَ مِثْلَتَ خَاشٍ ، عَشَارٌ إِنْ فَتَحَهَا حَسَرَ عَلَيْكَ .. مِثْلَتَ خَاشٍ .. حَسَرَ عَلَيْكَ إِنْ فَتَحَهَا .. غَدَلِكَ
هِنَاكَ .. الْمَاحُونَةُ أَمَى يَنْزِلُكَ أَكَلٌ .. وَيَنْزِلُكَ أُمِّيَّةُ (٤٥) ، وَاللَّى إِنَّتَ عَائِدَةٌ مُوجِبَةٌ كُلُّهُ هِنَا .. بَسَ لِحْدَ
الْأَوْصَ دَبَى مِثْلَتَ خَاشٍ .. زُفُّ هُوَ مِنْ تَغْلِيْبِ الْيَأْقُوتِ وَالزُّمُرَةِ وَالْمَرْجَانِ وَالْفَضَّةِ وَالذَّهَبِ ..
زُفُّ .. (٤٦) يَأْخُذِيهَا الرَّجُلُ بِهِ .. إِفْتَحَ بِهِ كُلُّهُ .. مَشَى خَائِبٌ عَ الذَّهَبِ وَخَائِبٌ عَ الْأَوْصَ دَبَى ١١٩
فِيهَا اه أَكْثَرَ مِنَ الذَّهَبِ وَلَا أَكْثَرَ مِنَ الْيَأْقُوتِ وَلَا أَكْثَرَ مِنَ الْمَرْجَانِ وَلَا أَحْسَنَ مِنْ بِهِ ١١٩ فِيهَا اه
الْأَوْصَ دَبَى ١١٩ .. يَوْمٌ فِي يَوْمٍ فَتَحَهَا .. فَتَحَهَا .. بَسَ لَقَى (٤٧) بَسَتْ مِغْلَقَهُ مِنْ شَعْرَهَا .. فِي السُّفْتِ ..
مِغْلَقَهُ مِنْ اه ؟ .. مِنْ شَعْرَهَا .. وَلَقَى تَرَابِيزُهُ مَحْطُوعَةً (٤٨) وَعَلَيْهَا كِتَابٌ .. أَوَّلُ مَا فَتَحَ الْبَابَ ، قَالَتْ
لَهُ : إِنَّتَ إِسْتَكْتِ اه ؟ .. هُوَ مَشَى عَارِثَ يَكْجَمُ ، وَعَارِثَ يَقْفِلُ الْأَوْصَ ، بَسَ مَشَى هَائِلٌ عَلَيْهِ يَقْفِلُ
الْأَوْصَ .. عَارِثَ يَقْرِظُ السَّرَّ .. اه ؟ بِهِ ؟ مَشَى عَجَبَ الْأَرْضِ دَبَى .. كُلُّهَا دَبَى .. فَتَحَهَا وَخَائِبٌ عَ
الْأَوْصَ دَبَى .. دَبَى فِيهَا اه ؟ .. وَآخِذَةً مِغْلَقَهُ مِنْ شَعْرَهَا .. فَتَحَ الْكِتَابَ وَقَرَأَ مِنَ الْجُلْدَةِ لِلْجُلْدَةِ
قَالَتْ لَهُ : طَلَبَ إِنَّتَ فِهْمْتَ اه مِنْ الْكِتَابِ ؟ فَرِيَتْ (٤٩) الْكِتَابَ مِنَ الْجُلْدَةِ لِلْجُلْدَةِ .. فِهْمْتَ اه إِلَيَّ
فِيهِ ؟ . قَالَ لَهَا : لَمْ فِهْمْتِشْ . (٥٠) قَالَتْ لَهُ : طَلَبَ جُلَيْتُ وَأَنَا أَلِهْمَكَ الْكِتَابَ وَأَلِهْمَكَ إِلَيَّ مِنْ
الْكِتَابِ .. فَتِلْهَمِيْنِي يَأْهَ فِي الْكِتَابِ ؟ مَآناً فَرِيَتْ وَخَلَّاصَ .. قَالَتْ لَهُ : إِنَّتَ مَشَى إِبْنُ نَاسٍ ؟ . قَالَ لَهَا :
نَعَمْ ، أَنَا إِبْنُ نَاسٍ . قَالَتْ لَهُ : وَأَنَا بَسَتْ نَاسٍ ..

إِنَّتَ مَشْتَقِشٌ عَلَى أَمْكٍ وَأَبُوكَ ؟ . قَالَ لَهَا : إِشْتَقِطْهُمْ . قَالَتْ لَهُ : طَلَبَ مَتَجَلِّتُ وَأَنَا هَارِزِيكَ أَمْكٍ
وَأَبُوكَ (٥١) . قَالَ لَهَا : فَوَزِيْهْمِيْنِي كَيْفَ ؟ . قَالَتْ لَهُ : مِنْ الْكِتَابِ بِهِ إِلَيَّ إِنَّتَ فَرِيْتَهُ بِهِ . — يَاسِبِيْ
إِعْيِيْنُ مَعْرُوفَ ، ذَا الْمَغْرِبِيُّ بِهِ جَبَّارٌ وَمَحْدُشٌ يَقْدَرُ عَلَيْهِ .. ذَا مَعْدَرُوفُشَ غَيْرَ زَيْنَا . قَالَتْ لَهُ :
يَاسِبِيْوِيْ إِهْتَا إِنْ شَاءَ اللهُ بِتَبَاهِيْتَنَا وَشَطَارَتِنَا هَتَقْدَرُ عَلَيْهِ ، بَسَ جُلَيْتُ وَخَلِيْكَ مَعَ اللهُ
وَمَعَايَا . خَلُهَا .. رَاحَتْ فَاتَحَةُ الْكِتَابِ .. ذَا بَعْدَ كَامِ سَفَةٍ ؟ سَبِيْنُ حُلُوْلَةٍ .. أَكَلَهُ وَشَوِيْهُ كُلُّهُ نَحْتَ
الْأَرْضِ .. الْمَغْرِبِيُّ قَائِلٌ عَلَيْهِ .. يَدْرُوهَ ؟ .. رَاحَتْ جَالِيْنَةُ صَفْحَةٍ مُعَيَّنَةٍ فِي الْكِتَابِ ، وَقَالَتْ لَهُ :
خَلِيْكَ مَعَايَا ، مَلِكُشْ دَعُوْهُ بِخَاجَةٍ ، أَنَا هَقْرَا وَاللَّى مُعْمِلَةٌ تَعْمَلُ ، وَالْكِتَابُ هَبِيْعِيْ مَعَاكَ تَعْمَلُهُ إِنَّتَ ..
عَشَارُ الْكِتَابِ بِهِ دَبَى خَاجَاتٌ كَثِيْرَةٌ قَوِيْ .. يَعْنِيْ حُلُوْةٌ .. مِنْ الصَّالِحِ لِكَ إِنَّتَ . قَالَ لَهَا : مَاشِيْ .
رَاحَتْ قَارِيَةُ الصَّفْحَةِ الْمُعَيَّنَةِ دَبَى يَلُوْا لِتَيْنِ فَرَحِيْنِ حَمَامَ .. (٥٢) رَاحَتْ مِعْرَمَةُ عَلَى بَابِ الْكَنْزِ بِهِ
رَاحَ إِفْتَحَتْ وَطَارُوا هُمُ لَتَيْنِ .. دَانَتْهُمْ طَائِرِيْنِ لِحْدَ مَا جَمَّ عِنْدَ الْمِدِيْنَةِ يَبْتَاعُ مِنْ ؟ .. يَبْتَاعُ
الْبَيْتَ .. قَالَتْ لَهُ : يَأْشَاظِلُ مُحَمَّدٌ أَنَا هَنْزَلُ هِنَا . قَالَ لَهَا : لَآه ؟ . قَالَتْ لَهُ : أَنَا أَوَّلِيَا الْمَلِكِ يَتَاغِ
الْمِدِيْنَةَ دَبَى ، فَأَنَا هَنْزَلُ عَشَارُ أُمَى وَأَبُويَا ، وَإِنَّتَ دَحْ إَطْمَسَ عَلَى أَمْكٍ وَأَبُوكَ ، وَالْكِتَابُ مَعَاكَ أَهَ ..
جِنِيْ مَتَجَبٍ جِمِيْنِي الْكِتَابَ مَعَاكَ أَهَ ، يَقْدَرُ تَعْمَلُ كُلَّ خَاجَةٍ فِيهِ ، وَكُلَّ خَاجَةٍ تَفْسِيْرُهَا كَذَا وَكَذَا
عِنْدَكَ أَهَ . رَاحَتْ نَارُ لَهُ وَهُوَ إِنْكَلِ عَلَى الْكِتَابِ .. رَاحَ لِمَكَلِ السَّرَايَا مَلَقَاشَ السَّرَايَا .. رَاحَتْ
فَادَهُ ١١ مَشَى كَأَنَّ فِيهِ ... ؟ . — أَبُوه .. تَعْمِيْشُ إِنَّتَ يَأْعَمُ ذَا حَصَلَ وَحَصَلَ .. وَالْمَلِكُ جِيْنِيْ (٥٣)

وَصِرْفُوا ، وَيَأْمُرُوا إِلَى عُنْدَهُ كُلَّهُ غَلِيَّةً .. وَمَقْلُوشُ ، وَغَرَّتَ الْمَلِكُ انْصَرَفَتْ .. — حَلَبُ فَاهُ هَيْهَ ؟ قَالُوا
بِيْ قَاعُدَةَ بَرَّةَ الْبَلَدِ هِنَاكَ عَامِلَةٌ عِشَّةً وَقَاعُدَةُ هِنَاكَ .. — فِيْ اِنْهِيْ حِفَّةً ؟ قَالُوا وَنُزْعَانِيْ .. رَاخُ
حَدُّهُ عَمِلَ لَامُوَاخْدَةَ وَرَاخُ اه ؟ وَدَاهُ .. (٥٤) رَاخُ دَبَّ عَ النَّبَابِ .. مِيْنُ ؟ دِيْ أُمُّهُ ؟ قَالَ لَهَا : اِفْتَحِيْ
يَا أُمِّيْ دَانَا الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ .. يَا ابْنِيْ الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ فَاهُ وَابْنَةُ فَاهُ ؟ اِعْمَلُوا مَغْرُوبِيْثَ يَا وَلَدَ ..
سَيِّئُونَا فِيْ غُلْبَانَا وَسَيِّئُونَا فِ مَعْنَا يَا وَلَدَ .. — يَا أُمِّيْ دَانَا الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ اِفْتَحِيْ . فَتَحَتِ النَّبَابَ . اَوَّلُ
مَا فَتَحَتِ النَّبَابَ ، وَعَسَسَتْ لَامُوَاخْدَةَ عَلَى وَشَّةِ (٥٥) وَعَلَى صَنْدَرِهِ ، وَمَسِكَتْ اِلَيْهِ . رُبَّنَا رَاخُ وَنُزْعَانَا
بَصِيْرُنَهَا (٥٦) وَصَابَتِ الشَّاطِرَ مُحَمَّدَ .. خَدَا بِعَضْ بِالْحُضْنِ .. اه يَا أُمِّيْ اِلَى عَمَلِكَ كَ ؟ اَسْكُتْ
يَا ابْنِيْ بَعْدَ الْمَغْرَبِيْ مَا خَدَكَ .. وَمَشِيْتُ .. اَبُوكَ مَا قَمَشَ مِنْ سَاعَتِهَا ، وَصِرْفَانَا الدُّهْبُ وَالْذَّنْبُ اِلَى
كَانَتْ عُنْدَنَا .. صِرْفَانَا عَلَى اَبُوكَ .. مَخْلِيْنَانِشُ ، وَاَنَا اِنْصَرَفْتُ بِرُضَةٍ ، وَبَعْنَا السَّرَايَا ، وَالْمَمْلَكَةُ ،
وَآخِرَاتُهَا مِشْرَا وَآ .. قَالَتْ لَهَا : كَيْدُ ؟ قَالَتْ لَهَا : كَيْدُ .. — مَقِيْشُ حَاجَةٌ خَالِشُ ؟ قَالَتْ لَهَا : مَقِيْشُ
يَا ابْنِيْ .. اَبِيْكَ زَيَّ مَا اِبْنَةُ شَايِفَتْ اَمَهُ .. الْكِسْرِيْنِ اِلَى يَبْرُزْقُبُهُمْ رُبَّنَا اَمَّا اَكْلُهُمْ وَاحْبُدْ رُبَّنَا عَلَى
كَهْ وَخَالِشُ .. لِحَدِّ مَا رُبَّنَا يَحْبُجْهَا وَانْتَاخُ . — حَلَبُ يَا اُمُّهُ مَقْلُوشُ اَلْهَمَّ .. (٥٧) عُمُوْمَا اَنَا بَكْرَةُ اِنْ
شَاءَ اِلَلْ سَوْقِيْ لِنَفْسِيْ .. فَتَحْنِيْشِيْ وَنُزْعِيْ السُّوقِ ، اَنَا فَعْمِلُ نَفْسِيْ اه ؟ لَامُوَاخْدَةُ .. بَغْلُ . — فَعْمِلُ
نَفْسُكَ بَغْلُ كَيْفَ يَا مُحَمَّدَ ؟ قَالَ لَهَا : اِنْتِيْ مَا لِكَ اِنْتِيْ ، اَنَا فَعْمِلُ نَفْسِيْ بَغْلُ ، بَسْ اَمُّهُ شِيْ اِلَلْ
اِنْتِيْ بَعْدَ مَا تَبْعِيْشِيْ فِيْ السُّوقِ .. الصَّرِيْمَةُ (٥٨) اِلَى فَ حَنْكِيْ (٥٩) دِيْ .. مَتْسِيْهَاشَ لِلتَّاجِرِ ..
تَخْلِيْ بِجِيْبِ صَرِيْمَةٍ وَتَجِيْبِيْ الصَّرِيْمَةَ بِتَاعَتِيْ تَحْلِيْهَا مَعَاكِيْ ، عَشَانُ اَوَّلُ مَا يَجِيْئِيْ مِنْ السُّوقِ
وَتُزْجِيْ رَامِيَةَ الصَّرِيْمَةِ كَهْ جُوهُ الْعَتَبَةِ هَتْبَعِيْ تَلَاغِيْنِيْ .. اِنَّمَا اِنْ سَبِيْنِيْهَا لِلتَّاجِرِ اِلَى خَدْنِيْ مِشْ
هَتْلَاغِيْنِيْ تَانِيْ ، اِنْ كُنْتِيْ عَائِيْزَانِيْ يَا أُمِّيْ هَاتِيْ الصَّرِيْمَةَ . — تَهْ !!! (٦٠) يَا ابْنِيْ مَقْلُوشُ . كَانِيْ ..
مَانِيْ (٦١) قَالَ لَهَا : دِلُوَاخْدِيْ ، فِيْ الصَّبِيْحِ فَتَشْوِيْ . فِيْ الصَّبِيْحِ عَمَلُ نَفْسِيْ لَامُوَاخْدَةَ حَتَّتْ بَغْلُ
مِشْ مُوْجُوْ .. (٦٢) اَمَّا يَتْرَكُشُ .. (٦٣) وَنَحْبَتُهُ وَطَلْعَتْ عَ السُّوقِ .. فِيْ ثَوَابِيْ اِنْتَاخُ .. قَالَتْ : بَسْ
الشَّرْطُ الصَّرِيْمَةُ . قَالَ الرَّاجِلُ : اه يَدُ .. صَرِيْمَةُ اه !! .. فَعَالِيْ يَا عُمِيْ اِبْنَةُ يَا بَتَاغُ اِلَ .. شَرِيْ
فِيْ دَقِيْقَةٍ صَرِيْمَةُ اِلَ ، وَرَاخُ مِرْكَبَهَا لِلْبَغْلِ ، وَقَالَ لَهَا : خُذِيْ يَا بَسْتِيْ الصَّرِيْمَةَ بِتَاعِيْكَ اَمِيْ ..
الرَّاجِلُ اِلَى شَرِيْ الْبَغْلُ بَلْدَةً قَرِيْبَةً عَنْهَا وَرُوحُ قَبِيْلَتِهَا ، وَمُحَمَّدُ اَبُو هِنْدِيْ رَاخِيْ بِنَارِكُهُ ، وَزَيْنُ رَاخِيْ
بِنَارِكُهُ وَالْأَسْنَادُ عَفِيْزِيْ رَاخِيْ بِنَارِكُهُ .. مَبْرُوكُ دَا بَغْلُ جَلُوْ .. دَا .. دَا جَلُوْ قُوِيْ .. هُوَهُ خَلِيْمَا
فَرَحَانُ بِالْبَغْلِ .. حَاجَبُ لَهْ اَكَلْ كُلْ . وَرَاخِيْ بِجِيْبِ لَهْ اه ؟ اَمْتِيْ يَشْرَبُ .. حَطَّ لَهْ لَامُوَاخْدَةُ طَلَسَتْ لِزَبِيْقِ
قُدَامَةً كَهْ عَشَانُ يَشْرَبُ .. (٦٤) مِيْلُ لَامُوَاخْدَةَ الْبَغْلُ يَشْرَبُ مِنْ طَلَسَتْ لِزَبِيْقِ . كَانَتْ صَاحِبَتُنَا رُوحَتْ
الْبَيْتِ .. رَمَتْ الصَّرِيْمَةَ فَاهُ ؟ جُوهُ الْعَتَبَةِ ، رَاخُ ظَاهِرُ الشَّاطِرِ مُحَمَّدَ .. فِيْ مِيْلَتِ الْبَغْلِ كَهْ فِيْ
طَلَسَتْ لِزَبِيْقِ عَشَانُ يَشْرَبُ بِصِ صَاحِبِ الْبَغْلِ تَلْقَانِيْ الْبَغْلُ .. دَخَلَ اِلَى دَاخِلِ بِنَارِكُهُ .. يَقُوْلُ لَهْ
مَبْرُوكُ عَلَيْكَ الْبَغْلُ ، قَالَ لَهْ : مَقْدَرُشُ اَقُوْلُ لَكَ .. — مَا تَقْدَرُشُ يَقُوْلِيْ يَاهُ ؟ .. اه اِلَى حَصَلُ ؟ قَالَ
لَهْ : مَقْدَرُشُ اَقُوْلُ الْبَغْلُ فِيْ لِزَبِيْقِ (دَا الْمَقْلُ بَتَاغُ اه ؟ .. الْبَغْلُ فِ لِزَبِيْقِ اَمَّا يَجِيْئِيْ فِيْ حِكَايَةِ زَيِّ
كَهْ) . خَلِيْمَا اَوَّلُ مَا رَمَتْ الصَّرِيْمَةَ زَيَّ مَا قُلْتُ فَطَرُ الشَّاطِرِ مُحَمَّدَ ، قَالَ لَهَا اه ؟ اَيُّ .. وَهْ .. (٦٥)
غَلِيْكِيْ قُوِيْ .. شَرِيْشِيْ .. كُلْ هِيْمُ سَوْقِيْ بَتَاغُ بَلْدَ هَعْمِيْلِكَ حَاجَةٌ .. يَزْجِيْ تَبِيْعِيْنِيْ وَيَجِيْئِيْ .. زَيَّ مَا
عَمَلِيْنِيْ كَهْ .. تَلْقَانِيْ الْحَاجَةُ بِتَاعَتِيْ جُوهُ الْعَتَبَةِ تَلْقَانِيْ .. اِزْعِيْ حَدِّ يَضْحَكُ عَلَيَّكِيْ ، وَيَخْلِيْكِيْ
تَسْبِيْحِيْ الْحَاجَةُ . اَلْمُهْمُ فِضْلُ يَفْعِلُ كَذَا حَاجَةٌ .. (٦٦) خُرُوفُ ، بَقْرَةٌ ، جَامُوسَةٌ ، حَصَانٌ .. حَاجَاتُ
كَبِيْرَ . وَامَّةُ تَرُوحُ تَبِيْعِيْ وَيَجِيْئِيْ . تَزِيْ الْحَاجَةُ اِلَى فِ اِيْذَهَا جُوهُ الْعَتَبَةِ تَبْعُ تَلَاغِيْ الشَّاطِرِ مُحَمَّدَ

قَدَامَهَا .. مَرَّتْ أَيَّامٌ وَشَهُورٌ ، وَفِي يَوْمٍ قَالَ لَهَا : يَكْزُرُهُ بَقَّةٌ .. إِنْ شَاءَ اللهُ .. فَعَمِلَ لَكَ جَمَلٌ مِشْ
مَوْجُودٌ فِي السَّحَابَةِ .. وَفَاجَأَ بِ السُّوقِ وَفَضَرَبَ الْقَلْعَ عَ الشَّعْبِ .. (٧٦) بَسْ رُوعَةٌ .. رُوعَةٌ الْمُقَوِّدُ
بِتَاعِي .. (٧٨) لَأَزِمَ يَتَجَبَّيْ الْمُقَوِّدُ ، الَّذِي يَشْتَرِيهِ جَبِيبٌ مَقَوِّدٌ يَرْكَبُهُ غَيْرُ الْمُقَوِّدِ دَهْ ، هُوَ يَلْبُهُ مَثَلًا : ذَا
عَزِيدٍ عَلَيْهِ .. أَوْ الْمُقَوِّدُ دَهْ غَالِي عَلَيْهِ عَضَانُ دَهْ مِ رِيحَةِ الْجَمَلِ ، الْمُهَمُّ يَتَصَفَّرِي وَيُجَبِّي الْمُقَوِّدُ
مَتَاكِي .. رُوعَةٌ .. بِ السُّبْحِ عَمَلٌ جَمَلٌ مِشْ مَوْجُودٌ .. سَخَبَتْهُ أُمُّهُ وَزَاجَتْ السُّوقِ .. يَرْجِعُ مَرْجُوعًا
لِلْمَغْرَبِ كَأَنَّ رَاخَ الْكَبْزِ لَأَلْقَى الشَّاطِرُ مِخْمَدٌ وَلَا لَقَى الْبَنْتَ وَلَا لَقَى الْكِتَابَ .. أَهْ دَهْ !! وَاللهُ الْعَظِيمُ ،
عَالٍ يَا شَاطِرُ مِخْمَدٌ .. مِيسَكٌ شَوِيَّةٌ زَمَلَةٌ كَهْ مِنْ الْجَبَلِ ، وَيَصُفُّ فِيهِمْ فِي إِيذِهِ كَهْ .. لَقَى الشَّاطِرُ
مِخْمَدٌ عَامِلٌ جَمَلٌ وَسَطَ السُّوقِ ، وَالتَّجَارُ مَلْمُومَةٌ عَلَيْهِ .. (٧٩) يَفُورُ السُّوقُ كُلُّهُمْ .. أُمَّا يَشْتَرِي فِي
الْجَمَلِ .. بِمِيَّةٍ .. بِمِيتَرٍ .. بِتَلْتَمِيَةٍ .. بِأَرْبَعِيَّةٍ .. بِخَمْسِيَّةٍ .. بِأَلْفٍ ... فَوَرِيَّةٌ عَمَلٌ خَمَامَةٌ .. (٨٠)
وَهَلَاذَ .. وَزَاخٌ نَارِلٌ وَسَطَ السُّوقِ مِعْلَمٌ مَحْتَرَمٌ .. ذَا الْمَغْرَبِ .. عَلَى طُولِ الْجَمَلِ .. دَخَلَ عَ الْجَمَلِ
لَقَى التَّجَارُ كُلُّهُمْ مَلْمُومِينَ حَوَالِي .. لَأَدَهْ هَابِينَ عَلَيْهِ يَسِيبُ الْجَمَلُ ، وَلَأَدَهْ هَابِينَ عَلَيْهِ يَسِيبُ الْجَمَلُ ..
عَاثِرِينَ يَأْخُذُونَهُ بِأَيِّ تَمَرٍّ .. اللَّيْ فَاصِلٌ بِأَلْفٍ (٨١) ، وَاللَّيْ فَاصِلٌ بِأَلْفٍ وَمِيَّةٍ ، وَاللَّيْ فَاصِلٌ بِأَلْفٍ
وَمِيتَرٍ .. قَالَ : صَلَّى عَ الذَّبِيِّ .. — اللَّهُمَّ حَسِّلْ عَلَيْهِ .. قَالَ الْجَمَلُ دَهْ عَلَيْهِ بِأَلْفِينَ .. طَبِخَ التَّجَارُ
مِشْ مُكَبَّرٌ أَبَدًا كَأَنَّ هَيْئَتَهُ أَلْفِينَ دَهْ .. بَصُوا لِيَقْضِيَهُمْ كَدَهُ وَقَالُوا : جَهْ مِنْ أَهْ دَهْ ١١٩ مِشْ اللَّيْ
هَيْئَتُهُ أَلْفِينَ فِي جَمَلٍ ١١٩ هِيَّةٌ : حَذَّ قَالَ زِيَادَةُ عَنْ الْغَيْثِ ٩ . — مِشْ صَاحِبُ الْجَمَلِ ٩١ . — أَيْعَةُ
السُّبْتُ دَهْ . — إِهْ يَاسِبَتْ ؟ . قَالَتْ : شَوِيَّةٌ . — الْغَيْثُ وَبَسْ ، تَلَاثَ تَلَاثَ يَاسِبَتْ . (٨٢) التَّجَارُ بَقَى
أَهْ ؟ مَا خَلَاصَ .. مَحْدَثٌ هَيْشَبَرِي بَقَّةٌ .. فَقَدُوا الْأَمَلُ .. يَفُورُ يَزْعَدُوا فِي الْوَلِيَّةِ أُمُ الشَّاطِرِ مِخْمَدٌ —
ذَا شَعَفَتْ .. (٨٣) ذَنَا يَاتَا جَزْ لَوْ إِيذِي أَقَلَّ مِنْ كَدِهِ هَزَضِي أَدْبَلُهُ .. بِأَرْبَعِيَّةٍ .. طَبِخَ اللهُ
بِيَارِكُهُ . — بَارِكْجِي يَاسِبَتْ ؟ التَّلَاثُ تَلَاثَ أَفَمُ . وَزَاخٌ عَاطِبُهَا التَّلَاثُ تَلَاثَ .. هِيَّةٌ لَأَدَهْ الْمُقَوِّدُ عَلَى
إِيذِهِمَا .. بِتَاخُ الْجَمَلِ — سَبِينِ يَاسِبَتْ الْجَمَلُ . قَالَتْ لَهُ : الْجَمَلُ أَفَمُ .. إِيْجَرِي هَاتَ مَقَوِّدَ الْجَمَلِ
وَيَرْكَبُهُ لِنِمَا الْمُقَوِّدِ دَهْ مِشْ هَيْشَبَلُ مِنْ عَلَى إِيْجَرِي دَهْ .. عَضَانُ دَهْ هَيْفَضَلُ ذِكْرِي .. أَصْلُ الْجَمَلِ
دَهْ مِزْيَاةٌ وَالْجَمَلُ دَهْ — بَهْ ، أَهْ يَاسِبَتْ اللَّيْ إِيْجَرِي أُمَّا يَقُولِي دَهْ ١١٩ إِيْجَرِي مَا لَكَ كَهْ ؟ .. إِيْجَرِي
جَمَزَالِكْ أَهْ ؟ ١١ ؟ .. مُقَوِّدٌ أَهْ الْبَيْتُ دَهْ ١١٩ ..

حَبَلٌ لَيْفٌ يَقُولِي مِشْ حَسِينِيَّةٌ ١١١ (٧٤) بِيَاةٌ حَبَلٌ الْبَيْتُ دَهْ ١١٩ بِجَنِيَّةٍ ١١٩ .. أَدِي مِيتَ جَنِيَّةٍ .. مِيتِيَّةٌ
جَنِيَّةٍ .. تَلْتَمِعَتْ جَنِيَّةٌ فِي حَبَلِ الْبَيْتِ يَاسِبَتْ .. لِسَةُ أَنَا فَرُوحٌ وَاسِيبُ الْجَمَلِ ، وَاجِبٌ مَقَوِّدٌ ١١ عَيْبٌ
عَلَيْكِ الْكَلَامُ اللَّيْ إِيْجَرِي أُمَّا يَقُولِي دَهْ .. أَدِي تَلْتَمِعِي يَبْقَى تَلَاثَ تَلَاثَ بِتَلْتَمِيَةٍ فِي الْجَمَلِ . النَّمْرَةُ مِشْ
عَاثِرَةٌ يَسِيبُ الْمُقَوِّدُ بَرَضُهُ .. النَّاسُ شَالَوْهَا شَيْئًا بَلِيلَهُ .. (٧٥) التَّجَارُ تَوَجَّوْا إِيْجَرِي .. ذَا
إِيْجَرِي !! أَعُوذُ بِاللَّهِ تَوَجَّوْا قَوَامٌ لَحَسَنُ (٧٦) الرُّجُلُ يَنْكُتُ (٧٧) ، دَهْ يَبْعُهُ مِشْ فَشَرُوعِيهَا
أَصْلُ (٧٨) ، وَلَا فِيهِ حَذَّ هَيْئَتِكَ السَّعَرُ دَهْ أَصْلُ . وَزَاخُوا وَلَقَّبْنَاهَا بَرَّةُ السُّوقِ (٧٩) .. حَذَّ الْمَغْرَبِ
الْجَمَلُ وَالْكَلِ عَلَى اللهِ ... وَهُوَ جَاهَةٌ (٨٠) .. كُلُّ شَوِيَّةٍ .. يَتَلَبَّثُ عَلَيْهِ وَيَقُولُ لَهُ : تَعَالَى يَافِضَاظُ
مِخْمَدٌ ، تَفْعَلُ ذَا كَلَّةٌ يَافِضَاظُ مِخْمَدٌ ؟ ١١ ؟ فَاتَ مِنْ قَدَامِ جَامِعٍ لَقَى الضُّمُورَ (٨١) أُمَّا يَبْلُ (٨٢) .. عَاثِرُ
يَصَلِّي الضُّمُورَ .. لَقَى شَوِيَّةٌ عِيَالٌ أُمَّا يَلْعَبُوا قَدَامَ الْجَامِعِ .. شَاوَرُ عَلَى الْكَبْزِ عَمَلٌ فِيهِمْ : إِنَّتَهُ
يَاوَهْ (٨٣) ، حَذَّ جَنِيَّةٍ أَفَمُ ، وَإِمْسِكِ الْجَمَلُ دَهْ عَلَى بَالٍ مَا أَطْلَعَ مِنْ الْجَامِعِ ، أَفْعَدُ قَدَامَ الْجَامِعِ ..
هِنَاةٌ ، وَإِوَعَى يَسِيبُ الْجَمَلُ ، وَأَوَّلُ مَا أَطْلَعَ هَدَبِكُ جَنِيَّةٍ نَابِي .. حَذَّ يَاوَهْ .. حَذَّ يَاوَهْ .. كُلُّ عَمَلٍ ..
وَزَعُ عَلَيْهِمْ كُلُّ وَاجِدٍ جَنِيَّةٍ : أَفْعَدُوا ، إِيْجَرِي الْجَمَلُ يَدْرَجُ كَهْ وَلَاكُهُ ، وَأَوَّلُ مَا فَطَلَعَ هُدُوكُ كُلُّ وَاجِدٍ

جنية تأتي برضة .. إوعى الجمل . - ثة !! حاجر ياعم الحاج . ميث يطولها دى ؟ شوية عيال غلى
كل واحد جنية ، ولسة لما يطلع هيدى كل عيل جنية تانى .. العيال ماسكين الجمل من العقدة اه ؟
مسكة من حديد .. يتصرف كيف الشاطر محمد ؟ . فيه نفقة في قدام الجامع^(٨٤) .. أمية .. طبعاً
أما يمشوا .. ناس يغنى أولاد خلال أما يجب تخدع وتزف قدام الجامع ويتاع .. نفقة صغرة في
فى الأرض فيها شوية أمية .. ميل الجمل لأمواخذة يشرب من النفقة دى .. العيال يبصوا ملقوش
الجمل .. يبصوا فى النفقة عشان يشوفوا الجمل ملقوش^(٨٥) .. ذا الجمل ميل يشرب من
هناقة !! زاح فاه بقا الشاطر محمد ؟ .. عمل فرخ حمام ويطير ع الميمنة يتاع بنت الملك .. طلع
المغزى : فاه يا عيال الجمل ؟ . قالوا واه ؟ ذا ميل فى النقرة دهى عشان يشرب بصينا ملقوش
ياعم الحاج . - ائمة^(٨٦) . قالوا : وإنتمو أما تقيموا الصلا . المغزى لما العيال قالوا لوكه مسك
شوية زمة ويص .. لقي الشاطر محمد عامل حمامة ويطايز .. يلقى الشاطر محمد طبعاً اه ؟ قرا فى
الكتاب .. وهوى فى المسكة .. لقي الملك عيال ومنوصوف لة فرخ زمانة^(٨٧) .. يغنى زمانة .. لو ظنها
هيصحى ، فقايل للجنانين تدور لى^(٨٨) .. تشوفلى زمانة باى طريقة .. يابعد ثلاث ينام تعزل^(٨٩)
ويشقى من البكذ .. طبعاً الجنائين مش لافى .. مفيش زمان .. ولا هوى ده اواز الزمان .. فى نفس
الووم ده كان الجنائين أما يلم كراكية عشان هيمشى من البكذ^(٩٠) .. كان الشاطر محمد سقط فى
الجنية ، وف ثواني عمل سجرة زمان وطرخ زمانة .. يلقى الجنائين طبعاً داير يلم الكراكية يتاعته
اللى فى الجنية لقي السجرة ، ولقاه طارحة حبة زمان .. قال : اه ده ١١٩ ؟ يغنى يانا ما شغيش
الزمانة دى ف المكان ده قبل في .. وايدنى كام سنة هتا ماشقتهاش فى المكان ده .. جت كيف
دى ١١٩ ؟ ولبيت كيف دى ١١٩ ؟ وفيه زمان كيف ف الأواز ده ١١٩ .. وأزاعى طرحت زمانة ١١٩ .. ذا زبنا
صباحنا وتعالى حبة ينجدين . زاح خايف الزمانة من ع السجرة ويطير ع الملك^(٩١) . كان
المغزى نزل فى الميمنة وعمل نفسه ديك .. الجنائين أما يدى الملك حباية الزمان .. زاح الديك
فب^(٩٢) ع الملك وقعت مئة الزمانة .. نزلت ع البلاط إدشت^(٩٣) .. الديك لقط لقط لقط .. دانتة
يلقط فى حب الزمانة .. حارت حباية زمان تحت الكتبة .. الديك ماشقتهاش .. زاحت الحباية دى
عملت نفسها تغلب .. زاح هاجم ع الديك مسكة من زقبتة .. ماساويش غير لما قطع زقبتة .. الملك
بقى واقف يستعجب ومش عارف جزى اه ، نزل عليه سهم الله^(٩٤) .. وبينت الملك واقفة أما تضحك
ومبسولة أجز أنيسا .. تعالى خوى .. انتنى أما تضحكى على اه ١١٩ ؟ قالت لة : ذا هنا
إشجدا .. إن شاء الله يا مؤيا هيصحى .. المغزى اللى كان خاطفين وحاسبين ومشغلين هوى
الديك ده^(٩٥) .. والتعلب ده هوى الشاطر محمد اللى حكته عنه .. يابوي هوى محمد ده اللى نجابى
وحلبى وخلاين جيت وشفكت وشغيت . قال الملك : إظهر وياى عليك والامان يا شاطر محمد . زاح
طهر الشاطر محمد .. قال لة : وإنتمو حكايته اه ؟ قال لة : حصلنى كذا وكذا وكذا . المهم حكايته
حكايته من طفل بسلاوم عليكو . قال لة : شوف يا ابين أنا مش هلاقي لبني أحسن منك .. وإنتمو
اللى جنبهالى ، ولولا إنتم ماكنتم شغتها تانى .. المهم زاح مچوته بنته .. وعمل لة فرخ ثلاثين
لينة^(٩٦) ، وزجج لة مملكتها والسرايا يتاعته وكل حاجة .. وعاشوا فى التيات والنبات ، وخلفوا صبيان
وبنات .. وثوته ثوته خلصت الحذوة^(٩٧) .

● الراوى : محمد هنى حماد من مواليد عام ١٩٤٤ م ، بقرية «أعطر الوقف» مركز «بنى مزار» محافظة
«المنيا» . تلافته : أمى ، وكان يعمل بالجمعية التعاونية الزراعية بقرية «أبو العباس» عندما روى لى هذا النص عام

١٩٨٨ بقرينه وأصله الوقف . وقد تولى - رحمه الله - منذ قرابة الخمسة شهور ، إثر داء حياه بالكبد ، فقدت برحيله أبا كريما ، وصديقا عزيزا ، وإنسانا ينثر أن يوجد مثله في أماننا هذه . وإني إذ أنشر له هذا النص ، فإنما إسال الله أن يتغمده بواسع رحمته ، وأن يشملهم بمظيم غفراته ، جزاء وفلافا على ما قدم لي من جليل الخدمات أثناء عملي الميداني في منطقة « شَلْطَم » بمرکز « بني مزار » المذكور . . ولا أملك إزاء مصابي فيه إلا أن أقول « إنا لله وإنا إليه راجعون » .

(*) في نص آخر للراوى : حمدى حسين محمد أن الملك كان قد طلب من البستاني الرمانة في خلال ثلاثة أيام ولأقطع رقبته ، وفي اليوم الثالث كان البستاني حزينا جدا للصبر الذى يوتقه بعد ساعات ، فخرج إلى الحديقة لعله يسرى عن نفسه ، أو لعل الله يفرج عنه ، فرأى شجرة الرمان على ما هو وارد في المتن ، ومع خلاف في أسلوب الراوى تطابق الحكاية مع النص الملون في بقية الأحداث .

(*) في نص الراوى : حمدى حسين محمد كان الفرح أربعين ليلة .

معاني المفردات والتعابير المستخلقة :

- ١ - متجوز : متزوج ، مما لحدثوا به قلبا مكانيا .
- ٢ - مغيث خلفه : د الخلف ، ضد السلف ، و « مغيث خلفه » أى ليس له أبناء يتخلو بعد موته .
- ٣ - هو : هو (هو) بالضم .
- ٤ - موته : إمراته ، مما خفقوا فيه .
- ٥ - الل : اسم موصول بمعنى الذى وإلى ويفرقاتهما ، ولم نسمع استخدامهم للفظ الذى ، إلا في قرياهم ، والذى إن حلفت بالذى ياه « يعطين بذلك الإيمان القموس » .
- ٦ - واحد مغربي : أحد المغاربة ، نسبة إلى « المغرب » . ويجرى الاعتقاد في المنطقة التي جمعت منها الحكاية بأن « السحرة المغاربة هم أكثر السحرة وكفاهم » .
- ٧ - إهنا : هي (نحن) بالضم .
- ٨ - إنتى : هي (أنت) بالضم .
- ٩ - طيب : جواب بمعنى سوا لقل .
- ١٠ - أدبنا : بمعنى « ما نحن » ، وتقليد معنى الصبر والتزبب والانتظار .
- ١١ - إزاي : هي (كيف) الاستفهامية الضميمة . ويلاحظ أن الراوى استخدمها في سياق حديث الملك مع المغربي الساحر . أما في الأحاديث اليومية فيستخدمون كلمة « كيف » بفض الكاف وتسكين باقية الحروف .
- ١٢ - دب إيه في الخرج : أدخل يده سريعا في « الخرج » . والخرج ، بضم الشاء وتسكين باقية الحروف ، وعاء من القماش أو اللين أو الفرس ، له جيبان كبيران متصلان توضع فيهما الأشياء ، ويحصل على الكتف أو على ظهر إحدى دواب العمل كالحمار وغيره .
- ١٣ - يرتقلنه : يرتقلنه ، مما قلوا لاه فونا .
- ١٤ - متقلنه : أى ثلاثة أقسام ، مما قلوا ثامه تاء .
- ١٥ - زى ما انله عييز : أى كما تريد أنت .
- ١٦ - انزلغب : اضطرب اضطرابا شديدا من المفاجأة .
- ١٧ - بريضة : بضم الصاد ، بمعنى أيضا .
- ١٩ - واد : أراد ، خففها فحذفوا همزتها .
- ٢٠ - مكنتش : لم أكن .
- ٢١ - ده : هذا .
- ٢٢ - ويد : ولد .
- ٢٣ - إزيك : كيف حاله ؟ .
- ٢٤ - جييت : جئت ، خففها فحذفوا همزتها ياء .

- ٢٥ - لع : هي (لا) حرف النفي الفصح .
- ٢٦ - على أه : على ماذا .
- ٢٧ - متسبيك من الموضوع ده : أى دعه من هذا الموضوع .
- ٢٨ - اعملجواه : ماذا أقبل به ؟
- ٢٩ - خشن : بضم الخاء وتشديد الشين الساكنة ، أى أدخل .
- ٣٠ - راح راحته جنبه : أى وضعه بجانبه ، والمعنى اجلسه بجانبه على غير إرادة منه .
- ٣١ - سخت : بتشديد التاء الساكنة ، أى أخذت ، إذ ظهروا الذال دالا فثقل مع التاء نطقها فحذفوها وتشددوا التاء .
- ٣٢ - ددا ده : ددا : يادته تغيب التثنية ، و « ده » بمعنى هذا .
- ٣٣ - طب : يادته بمعنى إذن ، أو مدام هكذا .
- ٣٤ - لكتين : اللتين .
- ٣٥ - دول : هؤلاء ، وهم يستخدمونها للمثنى والجمع على السواء .
- ٣٦ - لسه : كلمة منصوبة من عبارة « لهذه الساعة » ، وهى هنا خبرية ، وتجرى استنظامية في مواضع أخرى .
- ٣٧ - الحسرة : د الحسرة : عندهم ، كما هى في اللغة ، أشد التلطف على الشيء الفاتئ ، وتجسيدها من البلاغة .
- ٣٨ - رقد : د الرقد : عندهم هو (الرقاد) لغة ، أى النوم ، والواحدة « راقده » ، أى « نومه » .
- ٣٩ - انضرت في عنيتها : من القصر ، وهى ضد النطح ، ومعناها ذهب بصريها « شريفة » .
- ٤٠ - عطشه : « العطش » للرجل أو المرأة كـ « العطش » للطائر ، وهى تقام من أحوال الدرة بنوعها ، الشامية أو الرافية ، ويقوم بها الفقراء ومباشرو العمال في الحقل .
- ٤١ - دالكته مقلتي : بتشديد التون المخفوفة ، أى ظل ماشيا .
- ٤٢ - العزيمة : راقية كالقسم تنقل على الشيء فيستجيب لإرادة من يتلوها .
- ٤٣ - لثاري : معناها إذا به .
- ٤٤ - ووش : جمع « أوشه » ، وهى الحجرة .
- ٤٥ - أشيئه : ماء .
- ٤٦ - زهقي : كادت نفسه تخرج ملأ .
- ٤٧ - لقي : وجد .
- ٤٨ - محطوطه : موشومة .
- ٤٩ - قرأت : قرأت .
- ٥٠ - مهممتش : لم أفهم .
- ٥١ - هاوريك : بتشديد الراء المخفوفة ، سوف أريك .
- ٥٢ - فرخين حمام : « الفرخ » وأد الطائر ، والمعنى حمامتان .
- ٥٣ - عيسى : مريض مرضا شديداً يعنى الأطباء .
- ٥٤ - وؤاه : أوصله .
- ٥٥ - عسست على وشه : تمسست وجهه بيدها .
- ٥٦ - ريمنا راد ونور لها بصيرتها : أى أراد الله وأعاد لها بصريها . ولمكة فقد البصر بالبكاء المفرق إبن عزيز أو إبنه حبيبة توجد في كثير من الحكايات والأغاني الشعبية في أنحاء عديدة من العالم ، ويمكننا أن نضع موشيف عودة البصر للام عودة أبنها تحت مجموعة الموشيف D 2161.3.1 في فهرس الموشيفات لطوسسون .
- ٥٧ - ماتعوليش الهم : لا تعولى هما .
- ٥٨ - الصريمه : « الصريمه » للبلل كاللجام للفرس .
- ٥٩ - صكني : فسي .
- ٦٠ - ته : بفتح التاء ، لفظ استغراب .
- ٦١ - كافي ماني . تعنى في هذا الموضع كثرة الأخذ والرد . ويقال أنها تعبير فرعوني يعنى اللبن والعسل .
- ٦٢ - حلت بفل مش موجود : د الحلة ، بتشديد الياء المفتوحة ، للقطعة من كل شيء ، وهى هنا للتقريظ ، بمعنى أنه بفل لا يوجد له نظير .

- ٦٣ - يتركش : يهتز خيلاء وحيوية .
- ٦٤ - طففت ليريق : طست الإبريق ، مما قلبوا سينه شيئا .
- ٦٥ - أى ... وه : هى « أيره » حرف الجواب العامى الذى يعنى نعم ، وهى بهذا التدوين أسلوب استحسان .
- ٦٦ - فضل : بخفض الفاء والضاد ، قل .
- ٦٧ - هضرب اللقلع الشقلين : « اللقلع » إنبه فخارى معروف . و « الجمل ضرب اللقلع » أى هدر هديرا مصحوبا يزيد ويضى أحمر منتقح يشبه « اللقلع » يخرج من بين شذفيه مرة على هذا الجانب ، ومرة على ذاك .
- ٦٨ - المقود : حبل يشد فى الزمام تقاد به الدابة .
- ٦٩ - ملمومه عليه : متجمعة حوله بكثافة .
- ٧٠ - فوريه : بسرعة فائقة .
- ٧١ - فاصل : من « الفاصلة » أى المسافة والتتبع .
- ٧٢ - ثلاث ثلاث : ثلاثة آلاف .
- ٧٣ - معرفت : مجنون .
- ٧٤ - حبل ليف : « الحبل » هو الرمن « المقود » ، ويجمع على حبال . وهو أيضا الحبل الذى تشد به الأشياء بعضها إلى بعض ، ويصنع من ليف النخيل .
- ٧٥ - شالوها شيله ويله : أى حملوها غصبا .
- ٧٦ - لحسن : بمعنى لكى أو لئلا .
- ٧٧ - ينكت : أصلها (ينكت) ، مما قلبوا ثامه تاء ، ومعناها ينقض كلامه أو يرجع فيه .
- ٧٨ - اصل : بمعنى أبداً أو مطلقا .
- ٧٩ - ملحقينها : القرا بها على الأرض غيظاً واستهانة .
- ٨٠ - جلاؤه : اسم الفاعل من « جأ » أى سحب رءاه .
- ٨١ - الضهور : الظهر ، مما قلبوا ظاه ضادا .
- ٨٢ - يئن : بتشديد الدال المفتوحة ، يئذن من (الأذان) أى الإعلام بالصلاة .
- ٨٣ - ياره : يا واد ، وهم يستخدمونها فى نداء القريب .
- ٨٤ - نقيحه : حارة صغيرة ممثلة بالمياه .
- ٨٥ - ملقيش : لم يجده .
- ٨٦ - أيمته : (متى) القصبة .
- ٨٧ - فرخ ومان : رمانة فى حجم فرخ الطائر .
- ٨٨ - تدور فى : تبحث لى .
- ٨٩ - تمزج : يخفض الزاء المشددة ، لتنتقل للمعنى فى مكان آخر .
- ٩٠ - كراكيبه : يقولون « كركب الحاجه على بعضيها » أى أدخل نظامها وترتيبها ، و « الكركبه » صوت يحدث نتيجة لذلك . وعلى هذا الأساس تكون « الكراكيب » هى الأشياء القديمة المستهلكة التى جمعت على غير نظام أو ترتيب خاص .
- ٩١ - سجره : شجرة ، مما قلبوا سينه سيناً .
- ٩٢ - هب : بتشديد الباء ، قفز .
- ٩٣ - إنذبت : بتشديد الدال والضين ، تلقت .
- ٩٤ - نزل عليه سهم الله : لاد بالصمت ذموا .
- ٩٥ - مشعلقنى : « علق الشيء » جعله معلقاً من « التحلق » ، و « مشعلقنى » و « معلقنى » بمعنى .

الفولكلور والأنثروبولوجيا

وليم ر. باسكوم
ترجمة: أحمد صليحة

نطالع في هذه المقالة، التي كتبها أحد علماء الفولكلور الأنثروبولوجي، الرأي القائل بأن الفولكلور ينتمي إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، أي الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو رأي يبسطه الكاتب بوضوح. وباسكوم هو أستاذ الأنثروبولوجيا في جامعة كاليفورنيا ببركلي. وهو يعي جيداً الصعوبات الماثلة في الاعتماد على معيار النقل اللفظي، ويقول «إن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بالفولكلور».

ولكن باسكوم، كما أوضح اتلي Utley فيما بعد، ينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً الفن اللفظي، الذي يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية واللجنذ) والأحاجي والأمثال، ويخرج منه ذلك الرقص والطب الشعبي والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (ballad) وغيرها من الأغاني فولكلور، ولكن موسيقاها وموسيقى الأغاني الأخرى لا تنتمي إلى الفولكلور. ولكن معظم علماء الفولكلور يرون أن هذا التعريف للفولكلور اضيق مما ينبغي. ومن ناحية أخرى فإن مفهوم اتلي للأدب الشعبي يتفق تماماً في الواقع مع فكرة باسكوم عن الفن اللفظي.

دراسة دائرة اهتمامهم المشترك، فيسير كل فريق في طريق منفصل دون أن يتعرف على أفكار الفريق الآخر وأساليبه وأهدافه. ولا يعني هذا أن كل العلماء (أسرى هذه العزلة الثقافية، ولكنها صفة متفشية إلى الحد الذي قد يخلق بعض الصعوبات الحقيقية^(١)). وفي هذه الدراسة أحاول أن أسد

يسلم العلماء بارتباط الفولكلور ارتباطاً ثنائياً بالعلوم الإنسانية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالعلوم الاجتماعية. ورغم أن الدخيلين الأدبي والأنثروبولوجي أساسيان ومتكاملان، وهو أمر واضح، لكن علماء الفولكلور من أتباع هذين المنهجين يفضلون العمل المستقل بدلاً من التعاون في

الفجوة القائمة بين المدخلين بعرض المدخل الأنثروبولوجي للفولكلور حسبما أراه، وأتضمن أن يقدم أحد العلماء الآخرين وجهة نظر علماء الدراسات الإنسانية.

ومن بين قسور الأنثروبولوجيا الأربعة، تعتبر الأنثروبولوجيا الثقافية - التي يشار إليها أيضاً باسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية أو الأنثروبولوجيا أو الأنثروبولوجيا - أشد هذه الفروع ارتباطاً بالفولكلور، فليس للأنثروبولوجيا الطبيعية أو علم ما قبل التاريخ أو الآثار صلة مباشرة بالفولكلور، وإن كان علم الآثار يزودنا أحياناً بمعلومات عن التطورات السابقة وتحركات الشعوب، وهي معلومات مفيدة لعالم الفولكلور.

ولعل علماء اللغة أقرب من علماء الآثار اهتماماً بالفولكلور؛ لأن أسلوب التعبير اللفظي في الحكاية أو المثل يمتاز بالتركيب النحوي ومفردات اللغة، كما أن علماء اللغة وجدوا في الحكايات الشعبية والأساطير وسيلة مريحة لجمع النصوص اللغوية، وترتب على ذلك أن بعض نصوص الحكايات الهندية الأمريكية التي تتميز بدقة التسجيل والترجمة قد نشرها اللغويون. ومع هذا فالفولكلور يندرج داخل دائرة الحقل الرابع، أي الأنثروبولوجيا الثقافية التي تمنى بدراسة العادات والتقاليد ومؤسسات الشعوب الحية.

فنعندما يذهب علماء الأنثروبولوجيا إلى البحار الجنوبية أو أفريقيا لدراسة وتسجيل أساليب الحياة عند شعب معين، يصفون أساليب الزراعة والصيد والقص ونظام حياة الأرض والتورث، وغير ذلك من صور الملكية ومصطلحات القرابة والالتزامات التي تليها صلات القرى وأساليب الزواج وتكوين العائلة والوحدات الأخرى القائمة داخل الإطار الاجتماعي ووظائفها، والنظام القانوني والسياسي والمفاهيم الروحانية والخاصة بالعالم الآخر، والنذر وأساليب استقرار المستقبل، وغير ذلك من أوجه الدين ونظرة الإنسان إلى العالم وأساليب السكن والملابس وتزيين الجسم والمنحوتات الخشبية والفخار والصناعات المعدنية، وغير ذلك من الفنون الجرافية والتشكيلية والموسيقى والدراما والرقص. ولا تستطيع هذه الدراسات التي توصف بالانثروبولوجية أن تعطي صورة كاملة ما لم تشمل الحكايات الشعبية واللجنات والأساطير والأحاجي وغير ذلك من أشكال الفولكلور التي يستخدمها الشعب موضع الدراسة. فعالم الأنثروبولوجيا يعتبر الفولكلور أحد العناصر الهامة التي تتلف منها ثقافة أي شعب من الشعوب. فالفولكلور علم هام، حتى وإن لم يكن هناك ما يبرر أهميته سوى شيوحه

على نطاق العالم، بمعنى أنه لا تخلو ثقافة معروفة من الفولكلور، فلم تكتشف حتى الآن أية جماعة من البشر، مهما بعدت ومهما كانت تكنولوجيتها بسيطة، إلا وتعرف شكلاً ما من أشكال الفولكلور. ولهذا السبب، ولأن نفس الحكايات والأمثال قد تكون معروفة للمجتمعات التي تعرف الكتابة والتي لا تعرفها، يعتبر الفولكلور جسراً يربط بين كلا النوعين من المجتمعات. ورغم أن بعض علماء الأنثروبولوجيا لا يكرسون للفولكلور سوى قسط قليل من اهتمامهم، لسبب أو لآخر، لكن من الواضح أن أية دراسة أنثروبولوجية لتأولي الاعتبار للفولكلور لا يمكن اعتبارها دراسة كاملة للثقافة ككل، وأكثر من ذلك أن الفولكلور يستخدم كوسيلة أو كمسورخ لإضفاء الشرعية على وجود المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولكي يلعب دوراً هاماً كوسيلة تعليمية لنقل هذه المؤسسات من جيل لآخر، وبذلك لا يمكننا إجراء تحليل دقيق لأي عنصر من تلك العناصر الأخرى للثقافة دون إيلاء اعتبار جاد للفولكلور.

والثقافة (culture) هي المفهوم الأساسي للأنثروبولوجيا اليوم. ورغم أن هذا المفهوم له تعريفات مختلفة، لكن علماء الأنثروبولوجيا يتفقون على معناه لديهم، وأصبح من المستحيل تقريباً عليهم أن يناقشوا موضوعهم دون استخدامه. وقد أشير للثقافة باعتبارها «الثقافة الاجتماعية» وه الجانب الذي صنعه الإنسان في البيئة، وهي تتألف أساساً من أي شكل من أشكال السلوك المكتسبة بالتعليم والتي تتسق لتتفق مع بعض المعايير التي تقرها الجماعة. ويندرج علماء الأنثروبولوجيا تحت هذا المفهوم جميع العادات والتقاليد والمؤسسات التي يربسها الشعب إلى جانب منتجاته وتقنياته الإنتاج لديه. ومن ثم تصبح الحكاية الشعبية أو المثل جزءاً من الثقافة.

وقد دخل مصطلح الثقافة «culture» إلى اللغة الإنجليزية على يد إدوارد تايلور Edward Tylor في ١٨٦٤ (٢)، وعرفه في كتابه «الثقافة البدائية» «Primitive Culture»، باعتباره ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة والعقيدة والسن والأخلاقيات والقانون والأعراف وغير ذلك من القدرات والتقاليد التي يكتسبها الإنسان بوصفه فرداً في المجتمع (٣). وفي الطبعة الثانية من كتابه المذكور في الهامش (٢) أقر تايلور بأنه يعتمد إلى حد كبير على كتابات شتيهيل Steinheil ومن مجموعة المقائيق النيمسة التي تمس تاريخ الحضارة في كتابي جوستاف كليم Gustav Klemm الذي كان يعيش في ترسدن، وهما: «التاريخ

العام للثقافة الإنسانية» Allgemeine Cultur Geschichte der Menschheit، والمعرفة الثقافية العامة» Allgemeine Cultur wissenschaft^(٤) . حيث استخدم كلم في كلا الكتابين الثقافة cultur التي ظهرت لأول مرة في الكتاب الأول الذي يتألف من عشرة مجلدات نشرت فيما بين ١٨٤٣ و١٨٥٢، وفي الكتاب الثاني الذي نشر في مجلدين في ١٨٥٤ و١٨٥٥ يشير كلم إلى cultur بمعنى «العادات والمعلومات والمهارات والحياة العامة والخاصة في السلم والحرب والدين والعلوم والفن». ويقول «إنها تتجلى في فرع الشجرة عندما يقطع وفي حكة عصيون لإشعال النار وحرق جثمان أب عند وفاته وزخرفة الجسد بالألوان ونقل خبرات الماضي إلى جيل الأبناء»^(٥).

ولا يحتاج علماء الفولكلور إلى أن نذكرهم بأوجه التشابه بين هذين التعريفين وإشارة وليم جون تومز William John Thoms إلى «قواعد السلوك والعادات والتقاليد المرعية والخرافات والأغاني والأمثال وعلم جُرا التي تنسب إلى الماضي» في رسالته إلى مجلة «ذي أثنينيوم» (The Athenaeum) في ١٨٤٦ حيث ورن كلمة الفولكلور لأول مرة في الإنجليزية^(٦). وكانت هذه التشابهات إلى حد بعيد أصل الجدل حول مجال علم الفولكلور، وهو جدل ما زال محتفياً. ورغم أن كلمة الفولكلور أقدم في الإنجليزية بنحو عشرين عاماً من كلمة الثقافة، لكن «الثقافة» أصبحت مصطلحاً مقبولاً في العلوم الاجتماعية بالمعنى الذي يستخدمه به علماء الأنثروبولوجيا، بينما ما زال الجدل دائراً حول معنى الفولكلور حتى فيما بين علمائه.

وليس الغرض من هذه الدراسة متابعة الجدل بهذا الشأن، ولكن من الضروري توضيح وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا بصدده. فالفولكلور عند عالم الأنثروبولوجيا هو جزء من الثقافة، ولكنه ليس كل الثقافة، فهو يشمل الأساطير واللجنات والحكايات والأمثال والأصاحي ونصوص البالد ballads وغيرها من الأغاني، وغير ذلك من الأشكال الفولكلورية الأقل أهمية، ولكنه لا يشمل الفن الشعبي أو الرقص الشعبي أو الموسيقى الشعبية أو الأزياء الشعبية أو الطب الشعبي أو العادات الشعبية أو المعتقدات الشعبية. فهذه الأشياء كلها أجزاء هامة من الثقافة وينبغي أن تشملها أي دراسة أنثروبولوجية كاملة. كما أنها جميعاً خلقية بالدراسة سواء لدى المجتمعات الكتابية أو الأمية.

وفي المجتمعات الأمية التي كانت في العادة موضع الاهتمام الأول لدى علماء الأنثروبولوجيا تنتقل كافة

المؤسسات والعادات والتقاليد والمعتقدات والمواقف والحرف شفاهة بواسطة التلقين اللفظي والمثال. وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا متفقين على ضرورة تعريف الفولكلور بوصفه مادة تعتمد على النقل الشفاهي، ولكنهم لا يعتبرون هذا النقل الشفاهي ملمحاً يميز الفولكلور عن جوانب التحليل الأخرى، فالفولكلور ينقل شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة فولكلوراً. وبالنظر إلى اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بالمجتمعات الأمية، فلم يتعرضوا بعد صراحة لإحدى المشكلات الشائعة في الفولكلور، ونعني بها تحديد العلاقة بين الفولكلور والأدب، أو تمييز التراث الشعبي الموروث عن المصطنع، ولكن ربما تبرز هذه المشكلة أمامهم مع ازدياد اهتمامهم بدراسة مشكلات التكيف الثقافي ودراسة المجتمعات الكتابية في أوروبا وآسيا وأمريكا.

ويحلل العلماء مضمون الثقافة من خلال أوجهها، أو الأجزاء العريضة التي تتألف منها، مثل التكنولوجيا والاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والسياسي والدين والفن. وينتمي الفولكلور بوضوح إلى عالم الفن باعتباره أحد أشكال التعبير الجمالي، ولا يقل في أهميته عن الفنون الجرافية أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى أو الرقص أو الدراما. وتشترك أوجه الثقافة جميعاً بدرجات متفاوتة، مثل الفولكلور، من خلال وظيفتها كمسرع للتقاليد والمعتقدات الدينية والدينية على حد سواء. ومع هذا فقد تبين نفع هذا النظام التصنيفي باعتباره أساساً للمقارنة فيما بين الثقافات، ولتطوير مفاهيم متخصصة وتقنيات للتحليل. واستخدام مصطلح الفولكلور باعتباره يشمل أشياء مثل الفنون الشعبية والطب الشعبي والمعتقدات الشعبية والعادات الشعبية يتجاهل نظام التصنيف هذا الذي أثبت نفعه في إجراء التحاليل المنهجية، كما أن هذا الاستخدام يجمع ظواهر تنتمي إلى نظم مختلفة تتطلب مناهج مختلفة للتحليل.

والأنثروبولوجيا تدرس الفولكلور لأنه جزء من الثقافة، فهو جزء من العادات والتقاليد التي يتعلمها الإنسان، أي جزء من تراثه الاجتماعي، ويمكن تحليله على النحو نفسه الذي تحلل به العادات والتقاليد الأخرى، وذلك في إطار شكله ووظيفته، أو في إطار تداخله مع الأوجه الثقافية الأخرى. وهو يطرح نفس مشكلات النمو والتغير، كما أنه عرضة لنفس عمليات الانتشار أو التداخل أو القبول أو الرفض أو التكامل. ويمكن استخدامه، مثل جوانب الثقافة الأخرى لدراسة هذه العمليات، أو العمليات الخاصة بتبني

ثقافة أخرى والتكيف معها، أو العلاقة بين الثقافة والبيئة أو بين الثقافة والشخصية.

ويمكن مقارنة تطور أى مادة فولكلورية بتطور أى عادة أو مؤسسة أو تقنية أو شكل فنى، أى أن فرداً ما قد إبتدعها فى وقت ما، ولنا أن نحس أن الكثير من الحكايات الشعبية أو الأمثلة كغيرها من المخترعات، قد رفضت لأنها لم تف بحاجة مسلم بها أو لا شعورية من حاجات الجماعة، أو لأنها لم تتفق مع الأنماط والتقاليد الفولكلورية أو الثقافة المقبولة ككل. ولو قبلت، فبهاؤها مرهون بإعادة روايتها على النحو نفسه الذى يرتبه ن بقاء جميع الملامح الثقافية فى المجتمعات الأمية، أى التردد وتكرار الأداء.

إن لعناصر الثقافة المادية، مثل القاس والقوس أو القناع، وجود مستقل بالطبع بمجرد أن يلج الصانع من صنعها، ولكن لكى يستمر وجودها على الصانع أن يصنع غيرها ويواصل إنتاجها.

وفى هذا المقام تستطيع أن تقارن العناصر غير المادية للثقافة بالحكايات الشعبية أو الأمثال، فلكى يستمر بقاؤها ينبغي أن تزدى وتستخدم دون انقطاع، سواء أكانت طقوساً أو معتقدات أو مسميات لصلوات القرى أو إحتياجات أو واجبات خاصة بلك الصلوات، وخلال إعادة القص أو تكرار الأداء تطرا تغيرات على العنصر مع دخول صور جديدة عليه، وهذه البدع أيضاً عرضة للمقبول أو الرفض. ومع استمرار هذه العملية يتكيف كل اختراع جديد تدريجياً مع حاجات المجتمع ومع الأنماط الثقافية السابقة عليه، التى تعدل فى بعض الأحيان لتتفق مع الاختراع الجديد.

وقد اتضح بالنسبة لبعض أشكال الفولكلور فى بعض المجتمعات أن الرواية - وهو أمر متوقع - قد يعدل حكاية معروفة بإحلال شخص جدد أو أحداث جديدة بأسلوب يتفق مع الحكاية أو بتعديل للبكة القصصية، بينما قد يكون التركيزين فى الميادين الخاصة بصلوات القرية أو الاقتصاد أو القانون أو الدين على الاتساق مع معايير الجماعة. ومع ذلك فالفولكلور لا يختلف فى هذا المقام عن الفنون الجرافية والتشكيلية أو الموسيقى أو الرقص، حيث نتوقع أن يبدع الفنان أو المؤدى إبداعاً خاصاً. ومن ثم فالمعصر الشعبى فى الفولكلور لا يقدم مشكلات جديدة أو مميزة كما يراه عالم الأنثروبولوجيا، ولكنه يفضل أن ينظر إلى المسألة باعتبارها إبداعاً مؤلف مجهول لا إبداعاً جماعياً. وقد يتسائل عالم الأنثروبولوجيا عما إذا كان هناك أى اختلاف هام فيما يتصل بالجانب الإبداعى بين الصور المختلفة لحكاية معينة

كما يرويها الرواة الأفراد فى قبائل «الزوى» أو «نفاجوه» مثلاً، وبين الصور المختلفة التى قد يقدم بها الكتاب قصة من قصص النجاش الضائعة أو لغز من الألغاز أو لقاء حبيبين. إذا نظرنا للموضوع من زاوية عرضة فسوف نجد نفس الأسئلة مطلة: من أول من اخترع هذه الموضوعات وكيف أعيدت صياغتها فى الماضى؟ وكيف أثرت الصور المختلفة السابقة على إنتاج كاتب أو رواية قصة ما؟. ويمكن فى الأدب أن تصيب على هذه الأسئلة، وكذلك فى الفولكلور لا تستطيع أن تأمل فى العثور على إجابة لهذه الأسئلة، ولكن هذا لا يعنى أن العمليات التى تنطوى عليها هذه الأسئلة مختلفة اختلافاً جوهرياً.

وانتشار الحكايات الشعبية من مجتمع لآخر أمر يمكن أن يقارن بدقة بانتشار التبغ أو أحد القوس أو للمهايم الدينية أو آلة أو تقنية أو مبدأ قانونى، حيث يمكن أن تقبل الحكاية أو ترفض، فإذا قبلت تعدل حتى تتفق مع الأنماط الثقافية القائمة، وهى عملية يصفها علماء الأنثروبولوجيا بالكامل «integration». وتبرز من جديد نفس المشكلات فى تفسير التوزيع الحالى للملامح الثقافية أو الحكايات أو الأمثال.

فهل نفسر ذلك بأنه نتيجة الهجرات كما فعل الأخوان جريم، أو من منطلق الاستعارة كما يقول أنصار نظرية الانتشار الثقافي، أو الاختراع المستقل كما يقول أتباع مدرسة الاستعارة الطبيعية ونظرية التطور الثقافي؟. لقد واجه علماء الأنثروبولوجيا نفس هذه المشكلات مرات ومرات، وناقشوها مناقشات مسبهة يمكن أن تكون ذات فائدة لعلماء الفولكلور، الذين يمكن أن يفيدوا أيضاً من مبادئ مختلفة مثل: الإحتمالات المحدودة limited possibilities والتوزيع المتسلسل contiguous distribution والتوازي parallelism والتلاقى convergence والشكل form والكم quantitative، وهى المبادئ التى وضعت لتكون أساساً للاختيار بين هذه التفسيرات المختلفة.

ويمكنهم أن يستفيدوا أيضاً من فحص الدراسات العلمية مثل تحليل شبيهر Spier لرقصة الشمس عند الهنود سكان السهول، أو المناقشات التى دارت حول مفهوم «العمر - المساحة» (age - area) ونقاط قصوره (٧)، وهى مناقشات تنطوى على جوانب هامة وجوهية لمن يرغب فى استخدام الأساليب التى وضعتها المدرسة الفلندية لعلم الفولكلور.

ومختلاً عن هذا فإن أى قانون ثقافى ينطبق حتماً على الفولكلور مثلاً ينطبق على أى جانب آخر من جوانب الثقافة،

احتمالية، لا حقائق مثبتة، بل والخطر ماثل دائماً أن ينزلق البحث إلى دائرة التاملات الخالصة، حيث لا يأمل المرء أن يعثر على أدلة تؤيد أقواله. وقد توصل العلماء إلى هذا الاستنتاج بعد محاولات جادة كثيرة لإعادة بناء التاريخ باستخدام مجموعات واسعة متنوعة من البيانات، ولئن كان علماء الأنثروبولوجيا لم يتخلوا تماماً عن فكرة انتشار بعض الحكايات المعينة، لكن إقامتهم بالمسائل الخاصة بكيفية انتشارها وأصولها المحتملة يتخاضل شيئاً فشيئاً، وهم يلتزمون قدر كبيراً من الحذر عند التعامل مع هذه المسائل. ومن ناحية أخرى يتجه علماء الأنثروبولوجيا إلى دراسة المشكلات الأخرى التي يشعرون الآن أنها ذات أهمية مماثلة أو أكبر من المسائل السابقة، وإنها قابلة أكثر للدراسة. والاهتمام بهذه المشكلات هو فارق آخر يميز عالم الأنثروبولوجيا إلى حد ما عن عالم الفولكلور.

وبناءً على هذا يستوصف علماء الأنثروبولوجيا دراسة التغيرات التي تطرأ على الفولكلور أثناء وقوعها، بدلاً من الاعتماد على وضع تصورات لأسلوب تطورها تستند إلى فكرة الانتشار. فمثلاً نحو ٦٥ عاماً سجل كوشنج Cushing حكاية «الزوني» والغارة الإيطالية، كما أعاد روايتها أحد أبناء شعب «الزوني» Zuni، وكان هو نفسه قد رواها له قبل ذلك بعام، وقد قدم كوشنج بهذا التسجيل خدمة جليلة لعلماء الفولكلور، وكان بعيد النظر، فالمقارنة بين الصورة الإيطالية والزونية للصحة لا تظهر فصيح التحول الذي طرأ على القصة في هذا الوقت القصير، وكيف أعيد تركيبها بحيث تتماشى مع بيئة الزوني وأفكارهم، بل تكشف كذلك عن أسلوب الهنود الصمر في صناعة قصصهم الشعبية^(٩). وما زال من الصعب أن نحدد الكيفية التي يمكن بها مواصلة هذه الأبحاث على نحو منهجي، وليس لاعتباطاً، ولكننا نشهد وجود أمثلة كثيرة أخرى للمقارنة والتحليل، حيث يمكننا هنا أن نعالج ديناميات الفولكلور على أساس صلب من المعرفة والحقائق المسجلة وليس على الحدس أو الترتيب أو التامل.

كما تعطي مشكلة الدور الإبداعي للرواية بقدر متزايد من الإهتمام. ونحن نأمل أن تتوصل من خلال التجارب المماثلة للنموذج الذي قدمه كوشنج ومقارنة الحكايات، خاصة الصور المختلفة للحكاية الواحدة، في إطار تقليد فولكلوري ما، إلى درجة ونوع الحرية المتاحة للرواية أو المترجمة منه في الأشكال المختلفة للفولكلور في المجتمعات على اختلافها. وقد قدمت بنديكت Benedict تحليلاً هاماً لفولكلور الزوني باتباع نفس المنهج، حيث أظهرت كيف تتجسد إهتمامات وخبرات

لذا يمكننا استخدام البيانات التي يجمعها الفولكلور لاختبار النظريات أو الاحتمالات التي يطرحها العلماء بشأن الثقافة ككل، وبالعكس يمكن للنظريات المقبولة الخاصة بالثقافة أن تساهم في فهم الفولكلور، فليس من الغريب أن يعتبر الكثير من مدارس النظريات الأنثروبولوجية مدارس فولكلورية، ومنها الأنثروبولوجيا الأمريكية والبوليفية functionalism والانتشارية diffusionism والتطورية الثقافية cultural evolutionism.

وقد ظلت نظرية التطور الثقافي التي طورها سبنسر Spencer وتاييلور Tylor ومورجان Morgan وغيرهم مثار خلاف بين علماء الأنثروبولوجيا وبعض علماء الفولكلور الآخرين، وكانت هذه النظرية قد حظيت بقبول العلماء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وسلموا بها دون أدنى ريب، ثم طرأ عليها الكثير من كبار علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور في ذلك العصر، ولكنها تعرضت في القرن العشرين للنقد حاد من جانب علماء الأنثروبولوجيا، حيث أظهر التحليل أنها تقوم على عدد من الافتراضات التي لم ينجح أصحابها بحط في إثباتها، كما تبين فيما بعد خطأ بعضها؛ ولذا فقد رفضها علماء الأنثروبولوجيا والعلم الاجتماعي. إلا أننا نجد اليوم بعض علماء الفولكلور يعرفون الفولكلور باعتباره البقايا الحية من المراحل السابقة للحضارة مثل «المخلفات الغامضة للطقوس الدينية القديمة التي ما زالت تكمن في نفوس سكان المجتمعات الأمية والمناطق الريفية، أو كحكاية حية تأتي أن تموت»^(٨). وهذا التفسيران مستمدان بصورة مباشرة من نظرية التطور الثقافي التي أثبتت أنها هي، وليست للفولكلور، الحضارية الحية التي تأتي أن تموت. فهذه النظرية التي وضعها في الأصل علماء الأنثروبولوجيا كان أول من انتقدها علماء الأنثروبولوجيا الذين تخلوا عنها، فلا عجب أن يشعروا بالقلق حينما يجدون علماء الفولكلور أو الاقتصاد أو أي شخص آخر يعيد هذه النظرية الأنثروبولوجية التي تخلوا هم أنفسهم عنها، فهم يفضلون الإبقاء عليها داخل دائرتهم.

وقد انتهى علماء الأنثروبولوجيا إلى أن البحث عن الأصول الأولى، سواء عن طريق منهج التطور الثقافي أو مفهوم «العمر - المساحة» مسألة ميتوس منها، حيث كنا نفتقر إلى الوثائق التاريخية والأدلة الأثرية. أما في الفولكلور، حيث لا يمكن الاستعانة بالأدلة الأثرية، وحيث لا تقدم الوثائق إجابة مباشرة، فلا يمكن لمحاولة إعادة بناء التاريخ، حتى وإن كانت على نطاق محدود، إلا أن تسفر عن نتائج

الرواية في الحكاية التي يقصها، كما نشرت عدة دراسات أخرى، أو هي ببساطة للنشر^(١٠).

كما أن مشكلة الملامح الأسلوبية لها أهمية كبرى، رغم أن علماء الأنثروبولوجيا يهتمون بمعالجتها لأنهم يرون أنهم لا قبل لهم بها، بينما نرى الكثير من علماء الفولكلور قد درسوا الأدب، وأصبحت لديهم القدرة على معالجتها، وكذلك القيام بتحليل الحكايات من حيث المبنى والحدث والصراع والذروة والدوافع وتطور الشخصيات. ولكن أتلى Utley قال وإن من بين أبرع من قدموا دراسات نقدية للأدب الشعبي علماء الأنثروبولوجيا، ومنهم جلاديس ويتشارد Gladys Reichard وفرانز بواس Franz Boas وول رادين Paul Radin. فلنا مقتنع مثلاً أن دراسة رادين للسماة أساطير البطولة في وينباجو Winnebago Hero-Cycles تعتبر من أفضل الدراسات التحليلية للمعاني الشعرية للأدب الشفاهي^(١١).

كما يهتم علماء الأنثروبولوجيا بمكان الفولكلور في دائرة الحياة اليومية والمواضع الاجتماعية ومواقف السكان المحليين إزاء فولكلورهم، ولا يستطيع المرء أن يحدد هذه المفاصل من النصوص فحسب، كما أن الحكاية لا تعتبر حقيقة تاريخية ولا قصة خيالية، ولكنها إذ املنا هذه النصوص فلن يمكننا سوى الركوز إلى التماثل للتعرف على طبيعة الفولكلور ومعناه الثام.

ويعنى علماء الأنثروبولوجيا أيضاً بالعلاقة بين الفولكلور وجوانب الثقافة الأخرى من جهتي نظر مختلفين، أولاً ما نرى أن الفولكلور يمسد إلى حد ما الثقافة، حيث يقدم مصداً للطوقس والتكنولوجيا القائمة ويغير ذلك من التفاصيل الثقافية، وثانياً تهتما، وهي ذات دلالات أوسع، نرى أن شخوص الحكايات الشعبية والأساطير قد تمارس أشياء تشبه من المألوف، منها مثلاً حكاية القويط المجهوز الذي جامع حماته، وهي حكاية هندية أمريكية. ولكن الهنود الذين يرون أن هذه الحكاية طريفة يصرمون تماماً علاقة من هذا النوع. وقد سعى علماء الفولكلور منذ عهد يريهميرس Buhemerus إلى تفسير مواطن الشذوذ هذه التي قد ترد في الفولكلور وتنسب عن السلوك للتبع في الراقع. وقد قدمت تفسيرات كثيرة، معظمها غير مقبول اليوم، وما تزال هذه المشكلة مبعثاً لحيرة جميع المشتغلين بالفولكلور، كما أنها تبهت على التساؤل عن طبيعة الفكاة والمضامين السيكولوجية ووظيفة الفولكلور.

وأخيراً فقد أصبح علماء الأنثروبولوجيا يوجهون تفسلاً متزايداً من الاهتمام لوظيفة الفولكلور، أي ما الذي يقوم به

الفولكلور للشعب الذي يروي. ففضلاً عن الوظيفة الواضحة التي يقوم بها، وهي التسلي أو الإمتاع، يستخدم الفولكلور كمسوغ لوجود المعتقدات والمواقف والمؤسسات الراسخة في المجتمعات، الفنية والفنية على حد سواء، كما يلعب دوراً حيوياً في التعليم في المجتمعات الامية. وليس من الممكن تقديم تحليل كاف لهذه المشكلة هنا، أو حتى مناقشة المعلومات الهامة التي يمكن أن توفرها، والتي تجمعت من أنحاء شتى من العالم، ولكننا نستطيع القول بأن الفولكلور يمارس دوراً في نقل الثقافة من جيل إلى آخر، ويقدم مسوغات تبرر وجود المعتقدات والمواقف عندما تثار الشكوك حولها، وفضلاً عن هذا فالفولكلور يستخدم في بعض المجتمعات لإلقاء ضغط اجتماعي على من يريدون الانحراف عن المعايير التي ارضتها الجماعة. كما أن وظيفة الإمتاع لا يمكن قبولها اليوم كإجابة كاملة عن التساؤل حول وظيفة الفولكلور، حيث يتراءى لنا معنى أعمق كامن وراء الفكاة، كما أن الفولكلور يستخدم كوسيلة سيكولوجية للهروب من الكثير من عوامل الكبت التي يفرضها المجتمع على الفرد، ولا نغنى هنا الكبت الجنسي وحده.

إن علماء الأنثروبولوجيا يشعرون بصراحة، في كثير من الأحيان، أن زمامهم من المشتغلين بالفولكلور يشغلون أنفسهم بمشكلات الأصول والهياكل التاريخية، بحيث يتجاهلون مشكلات ذات أهمية ماثلة أن لم تكن أكبر، وهي مشكلات يتكلمون أن ياملوا في التوصل إلى حلول مرغوبة لها، فلهذا الأنثروبولوجيا يسترشدون بهم في التحليل الأدبي للفولكلور، ويطلعون إلى التعاون معهم في حل مشكلات الأسلوب والدور الإبداعي للرواية، كما أنهم يربون بالتعاون معهم في دراسة المواقف المحلية من الفولكلور وسياقه الاجتماعي، عند تحليل العلاقة بين الفولكلور والثقافة، وأخيراً فهم يتطلعون إلى التعاون معهم في تعريف وظائف الفولكلور.

وإنني أعتقد أن الأسلوب الأمثل لراب الصدع بين مجموعتي العلماء المشتغلين بالفولكلور هو إيهام اهتمام مشترك بالمشكلات المشتركة، بدلاً من الركوز إلى الانقسام المشترك بمجموعة مشتركة من الموضوعات، كما كان الحال في الماضي. وفي الختام أود أن أؤكد أن الملاحظات التي سبقها لم تصدر على أساس أن علماء الأنثروبولوجيا إرباء من الخطأ، ولكنني أكرر من جديد دعوتي إلى المشتغلين بالعلوم الإنسانية لمعالجة هذا الموضوع من وجهة نظر تلك العلوم.

١ - كانت هذه المقالة في الأصل محاضرة، وقد حذلت من الترجمة السطورية التي يخاطب فيها الحاضر (الكاتب) جمهور الحاضرين لأن دلائلها لن تكون مألوفة للقارئ المجلة.

Melville J. Herskovits, "Folklore After a Hundred Years: A Problem in Redefinition", *Journal of American Folklore*, Vol. 59 No. 232 (1946), 89-100; A. H. Gayton, "Perspectives in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 64, No. 252 (1951), 147-50; Francis Lee Utley, "Conflict and Promise in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 65, No. 256 (1952), 111-19.

خدمت لدراساتي إلى الاجتماع السنوي الرابع والسبعين لجمعية الفولكلور الأمريكية في إلياس بولاية تكساس في ديسمبر ١٩٥٢

E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (Boston, 1878, first published in 1865), pp. 3, 4, 150-91.

E. B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Vol. 1 (London, 1871), 1.

E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind*, p. 13.

G. Klemm, *Allgemeine Culturwissenschaft* (Leipzig, 1854-1855), Vol. 1, 217; Vol. 2, 37. Translations from Robert H. Lowie, *The History of Ethnological Theory* (New York, 1937), p. 12.

W. J. Thoms ("Ambrose Merton"), "Folklore," *The Athenaeum*, No. 982 (1846), 862-63; Duncan Emrich, " 'Folklore': William John Thoms," *California Folklore Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (1946), 355-74.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن تويم رقم أنه قد قدم تعديلاً محدداً للفولكلور، لكنه أعاد هذا الوصف حرفياً في *Notes and Queries*, First Series, Vol. 1 (1850), 223.

ليس هذا بالدهش لأن تويم وهو مؤسس ومحرر *Notes and Queries* قد كتب للمادة الخامسة بعام ١٨٥٠، وقد يجد تويم في ذلك طريقة لجمع الفولكلور من القراء على النحو الذي اقترحه في رسالته إلى ذي الثنائيوم، يمكننا أن نرى أن هذه المحاولة الأولى لجمع الفولكلور من قراء الدوريات في:

Choice Notes from Notes and Queries: Folklore (London, 1859). - Ed. NOTE.

Leslie Spier, *The Sun Dance of the Plains Indians: Its Development and Diffusion*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. 16, No. 7 (New York, 1921); Edward Spaler, *Time Perspective in Aboriginal American Culture, A Study in Method*, Canadian Geological Survey, Anthropological Series, Vol. 90, No. 13 (Ottawa, 1916); Clark Wissler, *Man and Culture* (New York, 1923); and *The Relation of Nature to Man in Aboriginal America* (New York, 1926); Roland B. Dixon, *The Building of Cultures* (New York, 1928); W. D. Wallis, *Culture and Progress* (New York, 1930); Margaret T. Hodgen "Geographical Distribution as a Criterion of Age," *American Anthropologist*, Vol. 44 (1942), 345-68; Melville J. Herskovits, *Man and His Works* (New York, 1948); A. L. Kroeber, *Anthropology*, rev. ed. (New York, 1948).

يعني مفهوم "العمر - للساحة" ببساطة أنه كلما كان انتشار اللوح الحشائري واسعاً كان قديم العهد، ويستخدم هذا اللفظ اتباع الفكرة اللغوية في دراسة الفولكلور، ولهذا المفهوم تسميات أخرى.

Maria Leach, ed., *The Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, Vol. 1 (New York, 1949), 401.

F. H. Cushing, *Zuni Folk Tales* (New York, 1931), pp. 411-22. [This famous example is reprinted in this volume. - Ed. NOTE]

Ruth Benedict, *Zuni Mythology*, 2 vols., Columbia University Contributions to Anthropology, No. 21 (New York, 1935), Vol. 1, xxxvii-xlii; Gladys A. Reichard, "Individualism and Mythological Style," *Journal of American Folklore*, Vol. 57 (1944), 16-25.

Utley, *op. cit.*, p. 112.

- ١١



دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة التعريف والتفسير

آلان دلتس
ترجمة: على عفيفي

يميل كثيرون ممن هم خارج حقل الفولكلور، وحتى بعض من يشتغلون به، إلى تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبي وآخر أنثروبولوجي. ويتعلق بهذا التقسيم الثنائي رأى مفاده أن كل مجموعة من علماء الفولكلور لديها منهج يلائم اهتماماتها الخاصة. ومن ثم، هناك تفكير فى أن يكون هناك منهج لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج آخر لدراسة الفولكلور فى الثقافة.

بالنظر إلى هذا التقسيم الثنائي من وجهة نظر عالم فولكلور محترف، يمكن أن يُرى على أنه تقسيم خادع، علاوة على هذا، فقد نَزَعَ هذا التقسيم الثنائي، الذى يؤسف لاستمراره على نحو غير ضرورى، إلى تقسيم عمل العلماء إلى قضايا متشابهة، إن لم تكن متطابقة. إن المنهج الأساسى لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد، وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عمليا على القضايا الأدبية والثقافية.

نسمى الثانية التفسير. يتكون التعريف بصورة أساسية من البحث عن التشابهات؛ أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. إن المهمة الأولى ونحن بصدد دراسة مادة ما،

هناك فقط خطوتان أساسيتان فى دراسة الفولكلور فى الأدب وفى الثقافة. الأولى موضوعية وتجريبية؛ والثانية ذاتية تأملية، ويمكن أن نسمى الخطوة الأولى التعريف، وأن

هي توضيح كيفية تماثلها مع مواد معروفة سابقاً، بينما تكون المهمة الثانية هي توضيح اختلافها عن المواد المعروفة سابقاً - و، على أمل، لماذا تختلف.

يميل علماء الفولكلور المحترفين، المتمكنون من آليات التعريف عادة، إلى نقد نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية لوقوعهم في تحديد تعريف المواد الفولكلورية بدقة قبل ملاحظة استخدامها. وعلماء الفولكلور على حق في هذا إلى حد كبير. إن التحليل الساذج يمكن أن ينتج من تعريف غير وافر أو خاطئ، وإن حيكات أنماط الحكى التقليدية يمكن أن تنسب، على نحو خاطئ، إلى كتاب يصيهم؛ ومن الممكن أن تكون للموضوعات الأوروبية في الحكاية الأوروبية التي حكها الهنود الأمريكيون قد اعتبرت بصورة خاطئة عناصر متعلقة بأهل البلاد الأصليين القدماء. أياً ما كان الأمر، يمكن أن يوجه النقد إلى علماء الفولكلور أنفسهم، لأنهم لا يقدمون ما هو أكثر من التعريف.

تتكون دراسات فولكلورية كثيرة في الأدب، مما هو أكثر قليلاً من قراءة روايات عن الموضوعات والأمثال السائرة، وليست هناك محاولة لتقييم كيفية استخدام كاتب للعناصر الفولكلورية، وبشكل أكثر تحديداً، كيف تعمل هذه العناصر الفولكلورية في عمل أدبي مستقل على وجه العموم. وبصورة مماثلة، لا تشرح قائمة الحكايات الأوروبية بين هنود أمريكا الشمالية في ذاتها كيفية عمل الحكاية المكتسبة في بيئتها الجديدة. إن اهتمام علماء الفولكلور بالتعريف قد نتج عن دراسة عميقة للفولكلور تقليدياً للمواد الفولكلورية، وواضح أن هذا يؤكد على النص ويهمل السياق الذي اقضاه كثير من نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية. إن النص بدون توجيه سيالي، قد ضرب به مثلاً كل من دارسي الفولكلور والأنثروبولوجيا، ويذهب علماء الفولكلور إلى حقل الدراسة بالعودة إلى النصوص المجموعة بدون سياقها الثقافي، وينغمسون في المصادر الأدبية، ويظهرون ويحوتهم قوائم جافة من الموضوعات أو الأمثال المنتزعة من سياقاتها الأدبية. المشكلة هي أن التعريف قد أصبح هو الغاية في ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلاً من كونه وسيلة لغاية التفسير. إن التعريف هو فقط البداية، فقط الخطوة الأولى.

إن عالم الفولكلور الذي يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. وحتى يستعد عالم الفولكلور ليوجه نفسه صوب بعض من هذه الأسئلة، فليبه أن يروض للعيش على الهامش الأكاديمي في

دراسة نطاقها بعيداً عن المركز. ولكن نوضح كيف أن التفسير يجب أن يتبع تعريفاً أولاً في دراسة الفولكلور في سياق، فإننا نقترح المناقشة المختصرة التالية لحكاية فولكلورية موجودة في رواية جيمس جويس James Joyce يوليسيس Ulysses وفي حكاية أوروبية وجدت بين عشيرة مراعي البوتاواتومي Praire Band Potawatomi.

في رواية يوليسيس لجيمس جويس يجد المرء أنواعاً مختلفة من الفولكلور تشتمل على أنماط حكى وأبيات مسجوعة Tongue-twisters [الجميل الممتوية على حروف متكررة ومتشابهة] وأغان شعبية Mnemonics [الأشياء التي تساعدك على تذكر أشياء أخرى (الرموز)]، وجميل تقرأ من الناحيتين، والعاب أطفال. ويشهد على اهتمام جويس الصامس بالفولكلور تصويره لأحد الشخصيات الثانوية، هينس Haines، بوصفه واحداً من علماء الفولكلور الإنجليز، الذي يأتي إلى أيرلندا ليجمع الفولكلور الأيرلندي، ومن بين كل أسئلة الفولكلور في يوليسيس، اخترت لفر ستيفن بيدالوس Stephen Dedalus الذي يسأل تلاميذه أن يشرحوا، بالإستعانة بالأمثلة، تقنيات التعريف والتفسير. وبعد ثلاثة الصفحات اللاتقاصحية والسطر الأول من الفصل المكتوب، المعروف جيداً، يسأل ستيفن تلاميذه حل هذا اللغز:

صباح الذئب

كانت السماء زرقاء

الأجراس في الجنة

كانت تدق الجاذبية عشرة

وحان الوقت لهذه الروح المسكينة

لكي تذهب إلى الجنة.

إن الأحجية الأولى التي يطلوها ستيفن في هذا الموقف - Riddle me Riddle me, randy / أعطاني أبي البذور لكي أزرعها - قد عرفت من قبل الدارسين بوصفها الجزء الأول من الأحجية رقم ١٠١٣ في Archer Taylor's great compendium مختارات آرثر تايلور الوافية العظيمة، وايضاً في أحجيات إنجليزية من الموريت الشغامي (Eng-lish Riddles from Oral Tradition) وايضاً حطيت براسات تفسيرية. [يقول (ويلدن ثورنتون Wedon Thom-son (١٩٦٤)، على سبيل المثال، ربما كان قمع ستيفن للجزء الأخير من الأحجية] عتراًفاً بفعله باعتباره كاتباً] - ولكن

معلما كان بارنيل. مستر فوكس» (ص ٤٨٢). إن هذا التلميح الأخير هو ما يسميه تاس. إليوت الترابط الموضوعي الذي يُستدعى فيه مشاهد الجماهير في الحكاية الفولكلورية، للشهد الذي يحتج فيه كل هؤلاء الحضور على المخططات الشريرة لمستر فوكس الفظيع. وهكذا، لقد تحدثنا كثيرا عن تعريف أحجية ستيفن، فمأذا عن التفسير.

لقد صُنعت كل التفسيرات السابقة من أهمية الأحجية وتخيلات فوكس بدون الإشارة من التعريفات الأولية الصحيحة. ويقترح وليم. م. سكوت (١٩٥٧: ١٠٣) على سبيل المثال، أن ستيفن يعتقد في نفسه أنه ثعلب، والثعلب باعتباره عدو مأكراً للكلاب يوظف أسلحة الصمت والنفى والبراعة. يقول سكوت أيضاً إن الثعلب لابد أن يكون ستيفن الذي قتل أمه دون رحمة، والذي لا يستطيع التوفيق عن نبش الأرض حيث دفنت. على أية حال، طبقاً للحكاية الفولكلورية يخطط الثعلب فقط لقتل محبوبته، فهو لا يرتكب الجريمة بالفعل. إن الثعلب محكوم بتفكيره أكثر مما هو محكوم بفعله. وفي الرواية لم يقتل ستيفن أمه ولكنه يحاكم نفسه على التفكير: «لا أستطيع إنقاذها». لقد تحدث بوك ميليجان Buck Milligan مبكراً عن قتل ستيفن لأمه (يوليسيس: ٤٦). وما هو جنير بامتعام أكثر، حقيقة أن ضحية مستر فوكس في معظم نسخ الحكاية هي من ستكون عروسه (المستقبلية)، بينما في شكل جويس المختلف تكون الأم هي ضحية مستر فوكس. إذا كانت الأم تكافئ المحبوبة، فسيكون هذا، من ثم، جزءاً من المظهر الأديبي الواسع لشخصية ستيفن التي ناقشتها في مكان آخر (Dundas 1962 C). في ضوء هذا، يقتل الثعلب ستيفن أمه بدلا من أن يتزوجها كما توقعت هي. وإذا كان نص أحجية P.W. Joyce هو مصدر جيمس جويس، فإن تغيير ستيفن لأم في الأصل إلى الجدة في الإجابة التي يعطيها لتلاميذه يشير إلى مشكلة ستيفن الأديبية، لأنه من الواضح أن ضحية الثعلب في عقل ستيفن الخاص هي أم، وليست جدة.

يوضح مصدر الحكاية الشعبية أيضا الاتحاد المحير بين الثعلب وكريست Christ. يُوصف «كريست فوكس Christ fox» بأنه «وفر بين فرعي شجرة مريضة Punaway in blighted treeforis» (يوليسيس: ١٩١). إن الوصف الأخير لا يقترح فقط مصانة قاسية، ولكن يقترح أيضاً المشهد الأخاذ في الحكاية عندما تختفي البنت الضحية على الشجرة، وتنتظر إلى أسفل حيث مستر فوكس يحفر قبرها. إن التعبير للمصاحب «نساء كثيرات Women he won to him

حتى الآن وكما أصرّف، لم يعرف أحدهم الأحجية التي يضعها ستيفن لتلاميذه. إن تلاميذ ستيفن جهلاء مثلهم مثل نقاد الأدب، لذلك يعطيهم الإجابة، «دفن الثعلب جدته تحت الشجرة المقدسة». لقد تم التركيز على مشكلة التعريف، بالرغم من أن تلميحات جويس المتكررة إلى هذه الأحجية خلال الكتاب تقترح أنها مهمة بصورة واضحة لتفسير الكتاب نفسه. لقد أشار العديد من الدارسين إلى التشابه بين أحجية جويس وأحجية أخرى في الإنجليزية كما نتكلمها في أيرلندا P. W. Joyces English as We speakit in Ire-land.

Riddle me, Riddle me right

ماذا رأيت الليلة الماضية؟

الريح تهب.

الديك يصيح.

اجراس الجنة

تدق الحادية عشرة.

حان الوقت لكي تذهب روجي المسكنة إلى الجنة.

الإجابة: دفن الثعلب أمه تحت شجرة مقدسة.

لم يعرف جويس الأحجية، بل لقد علق على ما أسماه «الدهة غير المنطقية بالأحجية وإجاباتها». علاوة على ذلك، يعرف عالم الفولكلور المدرب في الحال أن الأحجية ترتبط بشدة بنمط من أنماط الحكى العالمية، (The Robbler Bride- groom, Arno- Thompson- 955) والنشائع جداً في الموروث الشفاهي الأنجلو أمريكي، يُدعى النذل بالتالي مستر فوكس (الثعلب). يخطط مستر فوكس أن يذهب بعيداً مع خطيبته، وغالباً ما تكون البنت المدعورة فوق شجرة، وتضاهد فعلاً مستر فوكس وهو يحفر ما سيكون قبرها. بعد ذلك وفي حشد كبير من الناس تروى البنت الأحجية وأصفاً أفعال النذل، وهكذا تزيل قناعه وتكشف مكيده البشعة. يستطيع عالم الفولكلور أن يخبرنا من خلال نص الأحجية وحده عن وجود مرجع للحكاية الفولكلورية بأسرها، ولكن هناك دليلاً إضافياً على أن جويس نفسه كان قد عرف الحكاية. في فصل Crice البارز تهاجم الجماهير بعنف «بلوم» بوصفه عاراً على الرجال المسيحيين، منافقاً حقيراً، وتصيح على نحو ساخن: «أعدموه، أشوهوه، إنه سيء»

ربما يلجح إلى مكيدة مستتر فوكس قاتل زوجاته، كما يلجح إلى كريست ونسائه الخائنات. إن ستيفن بوصفه كريست فوكس يمثل كلا من الضحية والنذل، والبريء والمذنب. القضية إذن أنه إذا لم يفهم القارىء استخدام جويس الصاذق للأحجية من أسلوب الحكاية بوصفه تلازماً موضوعياً، فإنه لا يستطيع أن يدرك المفارقة.

ربما يستطيع المرء أن يواصل تعريف وتفسير عناصر فولكلورية أخرى فى يولييسيس. على سبيل المثال، يمكن أن يدرس أحدهم تكييف جويس الساذج أسئلة الأحجية «أين كان موسىس Moses عندما ذهب الضوء» (ص ٧١٤) - أو تأثير غداء ستيفن للأغنية الشعبية المعادية للسامية «سيرهوج - Sir Hugh أو «ابنة اليهودى» (Child 155). عند هذه النقطة فى الرواية، وعندما ندعى ستيفن الرقيق لقضاء الليلة فى منزل اليهودى «يلوم» الذى كانت إبنته فى سن الزواج (ص ٦٧٤ - ٦٧٦)، ولكن هذه الأمثلة وغيرها ستثبت فقط أن النقطة محل البحث هنا هى فى تفسير أحجية التعلب.

إن الناقدة الأدبية الذى لا دراية أصلية لديه بالفولكلور يمكن أن يخطئ فى التعريف وبالتالى فى التفسير، وكذلك يمكن أن يخطئ الأنثروبولوجى الذى يعرف فقط أدوات حقله الميدانى. فى أبريل عام ١٩٦٣ جمعت أمثلة جيدة من الفولكلور فى الثقافة من (رايم مـختينون William Mzethen)، الذى كان فى الرابعة والسبعين من عمره من قبيلة بوتواتومى فى لورانس - كنساس. هنا توجد القصة الخام كما نقلتها - وقد اقترحت أن أضع حرف «د» ليعبر عن كونى اتحدث وحرف «م» ليعبر عن رايم مـختينون:

م. كان ولى هناك ذات مرة، وكان هناك صبى صغير، دائماً كان هناك صبى صغير، أنت تعرف، وكان له اسم، كان اسمه اه - [وقفة تمتد ست ثوان] - بتيجا - P'teejah - اسمه بتيجا، وآه - بتيجا.

د. بتيجا

م. نعم، وهو، وكان لديه، دعنا نرى الآن - [وقفة تمتد ثلاث ثوان] - آه، كان لديه سماء صغير، أنت تعرف، يستطيع أن ياكل، أنت تعرف، وكان لديه طعام فى كل مرة يمسط سماءه على الأرض أو أى مكان، كان يحدد اسم طعام كثير، أى نوع من الطعام يريد، كان الطعام يظهر فى الناحية اليمنى من السماء ويأكل، كل ما كان على ويل هو أن ينظف، أنت تعرف، وبهزة فقط، يختفى كل شىء، أنت تعرف، إلى هواة خفيف، وذات مرة كان سائراً على الطريق، وقابل جندياً، كان يرتدى قبعة، القبعة العسكرية،

أنت تعرف، تلك التى يرتديها الجنود، وكان الجندى جائعاً. [سأل الصبى] «هل أحضرت أى شىء لتأكله؟»

[أجاب الجندى] «آه، أحضرت هذا الخبز الجاف»، كان كل ما لديه.

[قال الصبى] «دعنا نرى هذا الخبز». أخبره، آه، إنه جاف، إنه سيء، ليس صالحاً للأكل»، أخبره بذلك، رماه بعيداً.

[قال الجندى] «لا يجب أن تفعل هذا، إنه كل ما لدى للأكل».

[قال الصبى] «سأعطيك شيئاً أفضل»، هكذا أخبره، ومسح سماءه ووسطه هناك، على الأرض، «أطلب أى شىء تشاء، أى شىء» من ثم هو، آه، طلب كل ما أشتهى أن ياكل، جندي، كان جائعاً بالفضل، «إذا كنت تريد أيا من هذا الماء الأحمر، فيمكنك الحصول عليه أيضاً»، قال الجندى، ويسكى.

د. ماء أحمر؟

م. نعم إنهم يسمونه ماء أحمر [ضحك].

د. من يسميه ماء أحمر؟

م. الصبى الهندى، إنهم يسمونه ماء أحمر.

د. حقاً.

م. حقاً، إنه أحمر، أنت تعرف، فإنه لم يطلق عليه ماء نار.

د. أهو صبى هندى؟

م. نعم، نعم، و، آه، استمتع الجندى بوجبه وامثلاً، أنت تعرف و ويل، أحضرت شيئاً لأريك إياه، هو أخبرنى. هو [الجندى] خلق قبعته، أنت تعرف، وربما على الأرض وقال، «أريد أربعة جنود»، كفى، أربعة جنود، هناك، مسلحين جيداً، واثنين انتباه هناك، «حسن جداً»، هو [الصبى] أخبرنى، «ولكنك يمكن أن تجوز مع هؤلاء الجنود الأربعة»، أخبره الصبى [ضحك]. ثم، ارتدى قبعته، أنت تعرف، بالطبع اختفى الجنود، وبدا فى الذهاب وقال الجندى، «انتظر، أياها الصبى، هل تحب أن تتبادل؟ سأعطيك هذه القبعة وتعطينى هذا السماء الآن، إن يقايض.

«سأجوع بدونه»، آه، وراح يفكر، أنت تعرف، قال، «حسن أياها الجندى. أتخضر لى شيئاً أكله»، وفكر،

اعتقد، إن ، بادل، مقايضة عابدة. ظل ينظر خلفه، الصبي الصغير، كان يرتدى القبعة. وفكر في سماعه. بالتأكيد كره أن يفقده. ومن ثم هو، عاد إلى رشده، أنت تعرف، «ساحصل عليه». خلع [ضحك] القبعة والقاما على الأرض، «أيها الجنود الأربعة»، نادى عليهم. أتى الجنود، أنت تعرف، وقفوا هناك [وهم] يقول، «أترون هذا الرجل، هناك، لقد أخذ سماعتي رغما عني»، قال لهم، «انهبوا واحضروه [قهقهة]». «نهبوا [ضحك] خلف هذا الرجل، فتعارك معهم مثل everything». «أنتم تابعون لي»، قال الجندي، «لا [ضحك] نحن تابعون لهذا الواقف هناك»، قال الجندي. ومن ثم استعاد الصبي سماعه. واحتفظ أيضا بالقبعة. وهذا ما كان.

د. كان الصبي، أنت تقول، صبياً هندياً؟

م. نعم.

د. ولكن الجندي كان رجلاً أبيض.

م. نعم.

د. إذن فقد استغلل الصبي الهندي الرجل الأبيض.

م. نعم [ضحك] لقد فعلها فيه.

د. في المقايضة، أيضاً.

م. نعم، لقد كانت مقايضة عابدة، ولكنه كان يستخدم عقله [ضحك]

د. هذا لطيف جداً، لم أكن أعرف أنه كان صبياً هندياً.

م. نعم.

د. حسن.

م. نعم.

د. حسن، هذا حسن، إنها قصة جيدة.

التعريف بمعنى تحديد الهوية:

لكي نحلل هذه الحكاية طبقاً لثقافة الـ بوتواتومي Potawatomi علينا أولاً أن نعرف الحكاية. ليس بوصفها حكاية هندية قديمة، ولكن بوصفها نمطاً للحكاية الأوروبية. من تفاصيل الطعام السحري - المستجلب من السماط (موتيف D ١٤٧٢ - ٨)، فإن عالم الفولكلور المحترف يمكنه بسهولة أن يعرف الحكاية بوصفها نسخة معدلة من نمط الحكى ٥٦٩، حقيقة الظهور، القبعة، النغير، بالإضافة إلى هذا، يمكن للمرء أن يكشف من الدلائل الخارجية ويدون صعوبة عن أن

الحكاية مستعمارة بصورة أساسية من مصدر فرنسي. إن اسم الصبي الهندي يتيجا P'téjeh و الوقفة الطويلة قبل نطق الاسم توّضح اهتمام الراوى الجدير بالثناء بنطق الاسم صحيحاً. إن الاسم P'téjeh هو افساد يسهل إدراكه للشخصية الفولكلورية الفرنسية Petit jean. وإلى الواقع، لاحظ (فرانز بواس Franz Boas) في مقالته «الحكاية الفولكلورية عند الجنود الأمريكيين» أن اسم هذا الشخص الفرنسي قد استعمره عدد من المجموعات الهندية الأمريكية (بواس Boas: ١٩٤٠ - ٥١٧). وانظر أيضاً سكر ١٩٢٧: ٤٠٠ - ٢). الأثر الآخر من الثقافة الفرنسية هو التلميح إلى «الماء الأحمر» وأغلب الظن أنه النيزد، بالرغم من أن الراوى فسره على أنه روسكي. وعلى هذا فقد عرفت الحكاية: إنها مستعمارة من نسخة فرنسية معدلة من حكاية Aarne-Thompson نمط رقم ٥٦٩، وبالتأكيد ليست نمط الحكاية الأصلي. ولكن كرتها حكاية أوروبية لا يجب على أسئلة من مثل: ما الذي فعله الـ Potawatomi بالحكاية؟ كيف غيرها وكيف تخبرنا هذه التغييرات شيئاً ما عن ثقافة الـ Potawatomi اليوم؟ كقاعدة عامة، يمكن أن تستخدم الحكايات الأوروبية قليلاً، فمن المحتمل أن تشعب الثقافة الهندية المستعيرة، هذا إن لم تمت. من ناحية أخرى، لو كانت الحكاية الأوروبية قد نجت وكيفت لكي تلائم قيم الهندي الأمريكي أكثر مما تلائم القيم الأوروبية، فالأكثر احتمالاً هو أن ثقافة الهندي الأمريكي لا تزال سارية المفعول، فماذا عن حكاية الـ Potawatomi هذه؟

بداية، لقد تغير البطل من شخصية فرنسية إلى صبي هندي. لقد سالت الراوى مراراً عن هوية الـ P'téjeh وإلى كل مرة أصر على أن P'téjeh كان صبياً هندياً. ثانياً، إن القبعة السحرية الخاصة بالجندي الأبيض قد صنعت سحراً بصيغة رمزية هندوأمريكية أكثر منها أوروبية. لقد خرج أربعة جنود، وليس ثلاثة، وأربعة هو الرقم الطقوسي للـ Potawatomi عند معظم المجموعات الهندوأمريكية، هكذا، فإن الجندي السحري صناعة القبعة (موتيف D ١٤٧٥ - ٤) يؤثر في الصيغات الأمريكية، وهذا بمعنى من المعاني هو ما تفعله الحكاية كلها بدقة. في الحكاية، يقترح الجندي عمل مقايضة من أجل الطعام، والمقايضة ليست شيئاً غير عادي في التاريخ الاستعماري الأمريكي. ونشعر أن هذه المقايضة غير عادلة، وأن الجندي الأوروبي البالغ يحتال على الصبي الهندي الصغير من أجل الحصول على مصدر طعامه الوحيد. ولكن في هذه الحكاية الفولكلورية يحمل الصبي

على افضل النتائج، الـ «المقايسة العادلة» المقترحة من الرجل الأبيض. ومع أن الراوى لا يظهر ليخطط لأفعاله مقدماً، إلا أن تعليق الراوى بعد سرد الحكاية بأن الصبى قد «استخدم عقله» وأنه لم يفكر في الرجل الأبيض. في حكاية تحقق تلك الأمنية، يمتلك الصبى الهندى قوة كافية لكى يهزم الجندى الأوروبى العدو، ولكى يستعيد وفرة الطعام الأصلية».

في الظاهرة الثقافية التى يسميها علماء الأنثروبولوجيا الانتفاضة القومية Natativistic Movements، شائع عند الاقتباس أن الثقافة المهيمون عليها تحلم بأن تتم لها الغلبة على مناعة الثقافة المهيمنة بدون حضور أعضاء من هذه الثقافة. في هذه الحكاية يملك الـ Potawatomi السيطرة على الصناعات الأوروبية، إن الهندى هو القائد على أن يقترح على الجندى «الماء الأحمر» أكثر مما يقترح الجندى خمرًا هندياً - إنه الصبى الهندى هو من يستخدم ذات الرجل الأبيض لكى يهزم الرجل الأبيض، ويستطيع المرء أن يرى من خلال هذه التعليقات على قلتها، لماذا قبلت هذه الحكاية الأوروبية بسهولة من رواة الـ Potawatomi والجسمود. إن بعض التغيرات القليلة والرشيقة جعلتها حكاية بالاحتكام إلى معظم الـ Potawatomi. من «خطأ» وقع فيه الراوى يمكن أن نرى أن الراوى تطابق مع الصبى الهندى. فبعد أن انتهى الجندى من طعامه، أخبر الصبى أن لديه شيئاً يريد أن يريه إياه. عند هذه النقطة، قال مستر Mzechteno - «حسن، لدى شيئاً أريد أن أريك إياه» هو أخبرنى. هذا الاستخدام للدهن، بدلاً من «أخبره» يقترح بقوة أن القصة كانت إلى حد ما من مستر Mzechteno وربما عن Potawatomi آخرين. هذه التفصيلية بالإضافة إلى ضحك الراوية المتكرر توخضمان متعته وتورطه في الحكاية.

إن دراسة استخدام جويس للأحجية ودراسة تبنى الـ Potawatomi لحكاية أوروبية يظهران بوضوح لاشك، ولكن الأسطورة المولفة في الدراستين كانت الأسطورة نفسها. إن التعريف كان ضرورياً بصورة مكافئة. كان من الممكن أن يئذى الفشل في تعريف أحجية مستر فوكس في بوليسيس إلى كون إحدى الدراستين غير قادرة على تقدير استخدام جويس للثام لهذا العنصر الفولكلورى حق قدره، ويحدد وفقاً لهذا الفشل طريقاً صغيراً لفهم الرواية، وربما يجعل الفشل في تعريف حكاية الـ Potawatomi بوصفها حكاية فولكلورية أوروبية أصيلة، ربما يجعل من الصعب أن نحدد التغيرات التى أدخلها الـ Potawatomi فقط. وربما نفترض، على سبيل المثال، أن فكرة الأتيان بالمفعل على هيئة جندى كانت فكرة الـ Potawatomi، ولكن الحقيقة هي أن المفعل يكون دائماً جندياً في النسخة الأوروبية للحكاية. ومع ذلك كان التعريف مهماً وهو فقط الخطوة الأولى، وكان مطلباً مسبقاً للتفسير. لو كان امرأ حقيقياً أن علماء الفولكلور أيضاً يعرفون في الغالب دون مثابرة لكى يفسروا، بهنما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فمن ثم، يبدو واضحاً أن بعض التغيرات تكون مطلوبة. على علماء الفولكلور أن يعلموا زملائهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين اليات تعريف الفولكلور، أو سيكون عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم. بصورة مثالية، كلا البديلين يمكن أن يكون مؤثراً لدرجة أن دراسة الفولكلور يمكن أن تصبح أكثر من سلسلة علمية من المرقع والرقع، أو مزيجاً متنازلاً من البدايات دون نهايات ونهايات، بدون بدايات أصيلة.

التحليل النفسي والفولكلور

تأليف: أرنت جونت
ترجمة: إبراهيم قنديل

عادية هو أن علماء الفولكلور في تفسيرهم لأي شيء من هذه المادة قد صاغوا، بالضرورة، علم نفس خاص بهم، أو أخذوا مفاهيم النموذج الشائع لعلم النفس مأخذ التسليم، فترام يفسرون عادات معينة على أنها مجرد انعكاس للرفقة في المزيد من الطعام، أو في محاصيل أفضل، قائلين بإفتراض أن مثل هذه الرغبات سمات بشرية، دون أن يستشعروا أية حاجة لمزيد من الحب في طبيعة هذه الرغبات، قائلين إن ذلك عمل علماء النفس أو الفيزيولوجيين. ولهذا الموقف مزلق صفة؛ فلقد أوضح علم النفس الحديث، بما لا يدع مجالاً للشك، أن العقل البشري جهاز أعقد كثيراً جداً مما يشاع عنه، وأن الكثير من الدوافع التي تبدو على السطح بسيطة للغاية، تكشف بالدراسة والإختبار عن بنى بالغة الدقة والتعقيد.

ويظهر هنا اعتبار آخر، هو أن علم النفس ذاته قد كان في الماضي عديم النفع، بصورة فريدة، للعلوم المساعدة، كعلم الفولكلور. لقد وجد ما يعرف باسم علم النفس الأكاديمي - وأترك الفلسفة جانباً هنا - نفسه في موقف غير مسبوق، وغير محمود بالمرّة، فهو حين يقترب من موضوعه [الشخص موضوع البحث] يواجه بصعوبة يصعب تخيلها، ومن اللحظة الأولى، كما يضطر للموقف وهو يدرس كيفية تكون أية عملية عقلية كلما اقترب من أفكار حميمة يصعب

لقد مرت الاسهامات الشديدة الأصالة والإتساع التي قدمها التحليل النفسي لعلم الفولكلور خلال العشرين عاماً الماضية دون أن يلحظها علماء الفولكلور بالمرّة تقريباً. وكين هذه المناسبة الآن هي المرة الأولى التي يلقي فيها الأمر اهتماماً مباشراً من جانبهم لا يقدم، في اعتقادي، تفسيراً لهذا التجاهل الملحوظ، بل ربما كان الأحرى بي أن اعتبره مظهرًا إضافيًا للزعة المعادية لعلم النفس السائدة بين رجال العلم، الذين كان طبيعياً في مساهمهم، الجدير بالثناء، للخروج من عصر ما قبل العلم ولا موضوعيته أن يميلوا إلى أن يقرنوا الموضوعية بدراسة العالم الخارجي، والتأمل العقلي باللاموضوعية. ولا شك أن هذا الموقف من جانبهم قد أثبت نجاحاً فائقاً، طالما يتعلق بحثهم بالظواهر الفيزيقية غير المتأثرة بالعملات العقلية. غير أن التحديات التي يفرضها هذا الموقف على دراسة الظواهر الناتجة عن عمليات عقلية هي تحديات قاسية إلى الحد الذي لا يمنح دراسة هذه الظواهر سوى مساحة أولية صغيرة على خارطة النشاط العلمي. يبدو هذا جلياً إذا نظرنا إلى المادة التي يدرسها الفولكلور، سواء التقاليد أو المعتقدات أو الأغاني الشعبية، لأنها دون إستثناء نتاج عمليات عقلية ديناميكية، ونتاج لاستجابة روح الجماعة الشعبية لاحتاجات داخلية أو خارجية، وتعبير عن كره وأشواق ومخاوف ورغبات متنوعة. إن السبب الأبعد الذي لا يجعل كلامي هذا محض ملاحظة عابرة أو

الكشف عنها، أو كلما وصل إلى نقطة يصعب فيها على الشخص موضوع البحث تقديم بيانات أكثر - وهي حالة نعرف الآن أنها واجهت إلى الصدود بين العقل الواعي واللاوعي، هكذا اضطر علماء النفس إلى إقناع أنفسهم بالعمليات العقلية السطحية إلى حد ما؛ كالمعلومات عن وظائف الحواس أو سرعة ارتباط موضوعات متعددة بالذاكرة، وما شابه ذلك، ثم فقط عندما ظهر علم النفس الإكلينيكي ظهر باحث المعاناة العقلية قوياً بدرجة تغلب معها على رفض الفرد الطبيعي لتعريف نفسه وكشف أسرارها. ويطرح فرويد لأسلوب التحليل النفسي لاستكشاف اللاوعي، أصبح من الممكن تتبع أية عملية عقلية إلى مصدرها الأولى.

وجاءت الاكتشافات التي تم التوصل إليها ثورية بشكل مذهل كما هو معروف، كما أدت إلى تأسيس مفهوم جديد تماماً من العقل. وقد كان من المفترض أن تنعكس لذلك أهداف من كافة العلوم المعنية بنتائج النشاط العقلي، بما فيها علم الفلوكلور، وأسهمت وجهة النظر هذه، في الواقع، في عدد من العلوم، كالأنثروبولوجيا وعلم الأساطير وبقه اللغة وعلم أصول التدريس - وغيره وليس آخراً - علم الفلوكلور. وهدف هذا البحث هو أن يقدم لكم بعضاً من وجهات النظر موضع التساؤل، وأن يوضح بعضاً من تأثيراتها على دراسة مادة الفلوكلور.

وبما كانت أهم النتائج التي توصل إليها التحليل النفسي هي أن ما نطلق عليه العقل، أي العمليات العقلية المعروفة للوعي، هي مجرد انتخاب متحول من مجمل العقل، إلتقاء من مواد آتية من طبقاته الأعمق واللاواعية تماماً، يتم تعديلها بشهوات العالم الخارجي، وتتكون طبقة اللاوعي الأعمق، المتخلفة في غرائزنا العضوية، بشكل أساسي من رغبات تسمى سعيًا حثيثاً للتعبير عن نفسها. غير أنها تدخل في صراع مع قوى تعارضها، خاصة تلك المتعلقة بالشرف والشعور بالذنب، القوة التي سيتشكل منها لاحقاً الضمير الأخلاقي. وما يسمح له من هذه الرغبات بالتعبير عن نفسه بدخول الوعي إنما يمثل شكلاً توفيقياً بين هاتين المجموعتين؛ أي أن الرغبات لا يتحقق إشباعها إلا وهي في صورة معدلة أو متكررة. إن أحكامنا ومعتقداتنا عن العالم الخارجي يساهم في تكوينها العالم الداخلي الغامض للعقل بأكثر كثيراً مما نظن، ومثل هذه الاسهامات اللاموضوعية والأقل عقلانية هي بالتصديق ما يهتم به الفلوكلور. وهي عادة ما تنتج، في أبرز أشكالها، أثرًا غريباً، أو حتى كوميدياً، مثيرة لك الاستهجان الذي اعتاده علماء الفلوكلور فيما يتعلق

بمادة علمهم؛ لكننا نحن نستقصى أصل هذه الظواهر يتبين أنها لا تمتلك منطقاً، خاصاً بها، شديد الوضوح فحسب، بل وإنما أيضاً آتية من أكثر منابع وجودنا أصالة.

لقد قدم التحليل النفسي أدلة كثيرة توضح أن كافة أفكارنا وأحاسيسنا واهتماماتنا ومعتقداتنا الراقية تتخلق أصلاً في اللاوعي، وأن العقل الواعي لا يخلق شيئاً، ويقتصر وظائفه على مجالات النقد والإنتقاء والتحكم.

من الممكن تسمية الدوافع اللاواعية بالدوافع البدائية؛ فهي، من ناحية، أسبق زمنياً في عملية التطور، بما يجعلها مرادفة للطفولة، ومن الناحية الأخرى، تمثل مرحلة أدنى في تطور العقل، مرحلة تطورت عنها أشكال أعلى من النشاط العقلي. ولا تستطيع هذه الدوافع البدائية التعبير عن نفسها في الوعي سوى بإحدى طريقتين، لا ثالث لهما تقريباً، إما أن تخضع لعملية تحويل وتكييف طبعاً للواقع الخارجي، حيث يتم ضبطها عبر هذه العملية بما يناسب شروط الواقع ومتطلبات الضمير الداخلي (أو ما يعرف الآن باسم «الإناء العليا»)، هذه طريقة. والطريقة الأخرى من خلال تكوين أشكال معقدة من التوفيق تعمل في النهاية كإشكال من التتكر، حيث تبقى الدوافع ذاتها دون تغيير، ودون المرور بأي من عمليات التحويل التي تجري في الطريقة الأولى. هكذا ينشئ النوع الأول ما يمكن أن نطلق عليه الأشواق والأفكار والاهتمامات الطبيعية للإنسان. وما يهمن أهمية خاصة في هذا المقام هو النوع الثاني؛ حيث يمثل هذا النوع من الدوافع رفات الحالة البدائية للعقل التي بقيت بعد عملية التطور. وهو ما يطلق عليه بلفة علم الفلوكلور «الآثار الباقية» والتي تكمن قيمتها، بالنسبة لعالم النفس، فيما تلقيه من ضوء مباشر على العقل البدائي قبل أن يتطور. كما أنها ذات قيمة للعلوم للساعدة، فبهذه الطريقة يمكن تفسير تلك الدوافع بما يلقي مزيداً من الضوء على السياق الذي ترد فيه. النقطة الهامة الآن هي أن المادة التي اطلقنا عليها الآثار الباقية استطاعنا بصور متشابهة إلى حد بعيد في مجالات شديدة التباين. وإليك بضع أمثلة: أعراض الأمراض العصبية، المجال الذي من خلاله تم التوصل لهذه الاكتشافات لأول مرة، هي كلها آثار من هذا النوع، تمثل قطاعاً من حياة الطفولة قد قام عملية التطور الطبيعي. كذلك ظواهر حياة الحلم، التي جامد الخيال البشري جيلاً بعد جيل في سبيل فهمها، أثبتت أن لها نفس الطبيعة، وصار لتفسيرها كما قد تطمن نور كبير في العلاج الحديث للأمراض العصبية، التي تتوازي معها عن قرب. ونصل إلى موضوعنا الزمان، إن الكثير من

المعتقدات الوحشية والتقاليد الفولكلورية من الممكن إيضاح مدى قربتها، في الشكل والمضمون، للظواهر الأخرى التي صنفناها لتتوي تحت نفس المسمى العام. فهي تكشف عن نفس الآليات العقلية الغريبة التي يتسم بها نتاج اللاوعي، كما تكشف، وهذا هو الأكثر أهمية، عن نفس المحتوى الضمني، موضحة أنها نابعة من نفس المصادر. هذه العبارة، التي تحوي لب هذا البحث كله، سيستعين على الاستفاضة فيها بشيء من الإسهاب، لأنه من خلال هذا تتم مناقشة العلاقة بين التحليل النفسي والفولكلور. ووصياغة أخرى للمسألة برمتها، ما نؤكد أنه أن ثمة تناظر بعيد المدى بين الآثار الباقية من الحياة البدائية في ماضي البشرية والآثار الباقية من ماضي الإنسان الفرد. وتكمن القيمة العلمية لهذا التعميم في أن دراسة الآثار الباقية في الفولكلور يمكنها أن تستكمل وأن تنتفع بدراسة الآثار الباقية في الأفراد الأحياء، الذين يسهل أكثر الدخول إلى حياتهم الداخلية، ووضهم موضع البحث المباشر.

هناك نقطة صغيرة يمكن ذكرها في البداية. لقد أثير جدل لسنتين طويلة، كما تعلمون جميعاً، بين علماء الفولكلور حول تعريف مادة علمهم؛ وقد لخص السؤال - تلخيصاً يستحق الإعجاب - رئيس الجمعية السابق السيد/ أيه آر. رايت في خطبته الوداعية. كان التساؤل المطروح هو هل يقتصر الفولكلور على دراسة الآثار الباقية من الماضي، الظواهر التي توشك طبيعتها على النفاذ، أم يمتد ليشمل النتائج الجدية لغته معينة من البيانات لها نفس خواص الآثار المألوفة. واقتطعت السيد/ رايت الفقرات التالية من كلمات لرومساء أسبق: «غير أن الفولكلور، بكيّفونه، التي هي تحديدًا الآثار الباقية لأنكار وممارسات تقليدية بين شعب من الشعوب قد إجتاز أفراده المرحلة الحضارية التي كانت هذه الأفكار والممارسات تمثلها، والذي يعد بالتالي أثراً من المستحيل أن يتطور»^(١). «إحدى مزايا علمنا الشامل هذا هي أن البنية التي يقدمها لا تختل بإحجام عناصر جديدة لم تكن متوقعة. فهو علم الآثار الباقية وليس الاكتشافات»^(٢). ثم يستأنف السيد/ رايت مقدمًا دفاعاً قوياً عن وجهة النظر المعارضة. «إن الشجرة القديمة للأفكار والممارسات الشعبية تحمل الحياة لا فرومها الباقية فحسب، حيث الخصائص الأدبية والبراعم الغضة، بل وفي كل طلع جديد ينشق عنه جذعها العتيق»^(٣). والتحليل النفسي الآن إنما يدعم وجهة النظر الشمولية للموضوع. هذه التي دافع عنها السيد/ رايت بقوة، مؤكداً على الجوانب الديناميكية والعفوية لنتائج الآثار

الباقية، ومعتبراً إياها بمثابة مجهودات من جانب اللاوعي للتعبير عن نفسه؛ كما أنه لا يشير فقط إلى أن الدوافع التي ولدت هذه المنتجات جزء ثابت ودائم في الإنسان، ولا زالت تعمل بتفاسط كما كانت دائماً، بل وإيضاً إلى أن الفرق بين المنتجات الجديدة والقديمة فارق يسهل إيضاح كونه سطحية أكثر منها جوهرية. وقدم السيد/ رايت مثالاً لنتائج الجديدة الخرافة الشائعة القائلة بأن استخدام عيد تقاب واحد لاشعال ثلاث سجاائر يندر يموت المدخن الثالث. ومن غير الممكن ألا يُنكر هذا علماء الفولكلور، على الفور، بالدور الكبير الذي تلعبه في الكثير من الخرافات فكرة الموت عقب حدوث شيء ما للمرة الثالثة، كالضربة الثالثة لداء السمكة وما شابه. أما التحليل النفسي فيذهب إلى أبعد من هذا، ويقنونه الربط بين شكل هذا المعتقد وأفكار لأواعية معينة تتعلق بالرقم ثلاثة^(٤). كما يمكنه - من خلال ممارساته - إيضاح أن هذه الأفكار اللاواعية فاعلة ونشطة عند أي شخص متأثر جدباً بخرافة السجاجة هذه. وهكذا يؤسس التحليل النفسي استمرارية بين المنتجات القديمة والجديدة، مجرباً بذلك ضمه لكليهما في نفس منطقة الدراسة العلمية. هذا، ويمكنني توضيح النقطة ذاتها بمثال آخر من شأنه إبراز الارتباط بين البيانات التحليلية النفسية والبيانات الفولكلورية. في دراسة سيهر لورانس جوم للآثار الأنثروبولوجية في بعض الجزر، يستنتج أن «مجموعة التقاليد المترابطة نالت كلها تفسيراً متساوياً، فقط انطلاقاً من نظرية أنها تمثل حطام أو بقايا نظام اعتقادي طوطمي كان موجوداً من قبل»^(٥). وقد استطعنا الآن في التحليل النفسي للأفراد أن نوضح في عدد من الحالات أن أفكاراً شديدة التناظر لأفكار طوطمية قد علقت بالذهن خلال مرحلة الطفولة، بشكل راع في بعضه ولا راع في بعضه الآخر، وأن آثار هذه المرحلة البدائية، وهو الأكثر طرافة، قد بقيت إلى مراحل متأخرة في صورة أعراض عصبية معينة كالهلوسات [الفوبيات] الحيوانية. وبعبارة أخرى، لدينا في الأفراد وتحت إيدنا التطور الكامل للتقاليد والمعتقدات والطوقس المترتبة عليها، موازياً لمسيرة التطور التي استغرقت آلاف السنين في مجال الفولكلور.

للعقل اللاواعي عند لا يأس به من السمات التي تميزه عن العقل الواعي، والمؤشرات الدالة على كثير من هذه السمات يمكن تعقبها في الظواهر التي جمعتها هنا كآثار باقية لا راعية. وإن أشغل وقتكم بتعدادها الآن^(٦)، وإن كنت أود ذكر واحدة أو اثنتين منها، مما تألفون في مجال

الفولكلور. ثمة واحدة من هذه السمات نشير إليها في علم النفس باسم «القدرة الكلية للأفكار»، قاصدين ذلك الاعتقاد اللاواعي: أن أفكار، أو بالأحرى، آمانيات الشخص موضع البحث لها قدرة سحرية على التحقق في العالم الخارجي. وبينما يلعب شرح أنشطة عقلية من هذا النوع دوراً كبيراً في العمل اليومي لتحليل النفسي، أجندني بالنسبة للفولكلور عاجزاً عن إختيار مثال توضيحي، نظراً لأن الغالبية العظمى للبيانات الفولكلورية قائمة على هذا البند. فكل عادة أو طقس أو تسمية الغرض منها التأثير في العالم الخارجي، وقاية من الأمراض أو تحسيناً للأحاصيل وما إلى ذلك، إنما تقوم بشكل مطلق على فكرة أن للعقل البشري القدرة على التأثير في مسار الطبيعة في العالم الخارجي، للقدرة التي يعزوها الدين للآلهة ويسعى إليها بأسلوب أقل مباشرة في الصلاة. هذه السمة قد يمكن اعتبارها مثالاً خاصاً لسمة أخرى أكثر عمومية، ألا وهي تجاهل الواقع. وهو ما يمكن أن يصل في صورته للمتطرفة إلى أبعاد وهمية تفسيلية تظهر بالفعل في الوعي ذاته عند المختلطين عقلياً كأيام فعلية؛ وإن كان الميل لتجاهل الواقع يظل في أغلب الأوقات غير مطلق، على الأقل في تجلياته الواضحة. وهذه السمة هي ما يسبغ على مادة الفولكلور لا عقلانيته الظاهرية. وأقول «الظاهرية»، لأن هذه العملية التي تحدث عنها ليست لا عقلانية في حقيقة الأمر، طالما سلم المرء بمقدّماتها؛ ولكن للمقدمات كثير ما لا تكون موافقة لمخالفات الواقع الخارجي. فنق الفلاحين، على سبيل المثال، على أرائي اللطفي أثناء كسوف الشمس لن يبدو سلوكاً خال تماماً من المعنى إذا سلم المرء بأن ثوباً يحاول أن يقرس بظلمهم. لازلنا نتحدث بصورة أكثر إجمالاً، إننا معنيون هنا بالودع الذي يلعبه الخيال في الغالبية العظمى من أظواهر الفولكلورية، والتحليل النفسي بمقدوره تتبع أعمال الخيال حتى الفانتازيات الداخلية التي تسبق زمنيًا نشأة الاعتماد بالعالم الخارجي، والتي يعود أصلها إلى اهتمامات اللاوعي ودوافعه، إن الخيال يمكنه، بالطبع، أن يولد استجابة لاحتاجة داخلية، بمعنى أن يعمل «تلقائياً»، أو أن يشار من الخارج؛ علماً بأن التأثيرات الخارجية لا تغفل شيئاً سوى التأثير في الشكل الذي يتخذه فعل الخيال. وبالتقليل من قيمة هذا الاعتبار ابتدع بعض أعضاء المدرسة «الانتشارية» في الأناثروبولوجيا تناقضاً بين وجهات النظر التحليلية النفسية والأناثروبولوجية، تناقضاً لا وجود له في الحقيقة كما أرى، إن التفسير الضمومي الذي يجدره في شرح انتشار معتقد أو تقليد معين يذكرني بالموقف المشابه في علم النفس،

الرمزي لأولئك الذين يقنعون برد كل عرض عصبي إلى «إحساء من الخارج». والتقد الذي قد يوجه المرء لهؤلاء وأولئك واحد، في حالة الأعراض العصبية يمكننا إثبات أنه كلما كان هناك دور يلعبه الإحساء الخارجي فإنه يقتصر فقط على إشارة أو تحريك دوافع داخلية مستعدة لأن تثار، ولا يفعل الإحساء الخارجي أكثر من التأثير النسبي، في الشكل الذي يتخذه نتائج الدافع الداخلي. كما أنني مقتنع أن الشيء نفسه لا بد وأن يكون صحيحاً في حالة الجماعة شأنه في حالة الفرد، طالما لقدوى الفاعلة لها الطبيعة ذاتها في الصالتين. وليس من باب الجدول الصائب خسد هذا القول الإشارة إلى أن المعنى الأصلي لتقليد من التقاليد قد يضع أحياناً في الرغمية الجديدة لهذا التقليد، وأنه لا يكتشف سوى بالتتابع التاريخي لانتشاره من مصدره الأصلي، أو الإشارة إلى إمكانية تغير المعنى نتيجة للاستنزاع [نقل التقليد وزراعته في مكان آخر]. ردى على هذا أن «المعنى» المشار إليه هنا نادراً ما يكون أكثر من مظهر كاذب عقلائي يعطيه الناس للمعتقد أو التقليد، وأنه تحت هذا المظهر الكاذب يرقد الباعث الحقيقي، الأعمق، مجهولاً بالنسبة لهم. كما أن هذا الباعث الأعمق إذا فحص سيتضح أنه متشابه تماماً في الصالتين، بمعنى أن المعتقد قبل وبعد الاستنزاع يعبر غالباً عن الباعث الضمني ذاته.

سنناقش الآن سمة أخرى، من أكثر سمات التفكير اللاواعي أهمية والتباساً، الرمزية. إن قدرنا كبيراً من الاقتباس في هذا الموضوع يرجع، ببساطة، إلى حقيقة أن عمليات كثيرة شديدة التباين توصف عادة بنفس المصطلح^(٧). فكلمة «الرمزية» تطلق على التفسيرات والاستعارات والإشارات وما إلى ذلك، وتقريباً على أية عملية تحل فيها فكرة محل أخرى، بينما تستخدم في التحليل النفسي، استخداماً أكثر تقييداً وتحديداً، لتدل على عملية بعينها حين تمثل فكرة أو عملية فكرة أو عملية أخرى مرتبطة بها ومكتوبة في العقل اللاواعي. وعدد الرموز الممكنة يوق بها ومكتوبة في العقل اللاواعي التي يمكن ترميزها محسوبة للغاية في واقع الأمر، فهي تلك الأفكار المتعلقة بأقارب الدم المباشرين وأجزاء معينة من الجسد وبظواهر الميلاد والحب والموت. إن الغالبية العظمى من الرموز تمثل حوالى ست من الأفكار اللاواعية؛ وعليه فإن تفسير هذه الرموز يبدو عملية رتيبة مملة إلى حد ما، وإن كان من غير للصحيح ما يقال أحياناً عن أنها عملية نمطية. فالمرء غالباً ما يشعر بالمشقة أكثر من الملل وهو يتابع تكرارها الرتيب، غير

أن الانفعاليين كليهما غير متمثلين بشكل واضح بالسؤال الأكثر أهمية من صحة هذه التفسيرات، الموضوع الذي لا فرصة لدى مناقشته هنا. وسأشير فقط إلى أن بيانات الفولكلور مليئة بأمثلة للرمزية بالمنع التحليلي النفسى، وأن تفسير هذه الرموز لا يوضح المعنى الداخلى للبيانات فحسب، بل يمكنه أيضاً أن يتأكد باستمرار الدراسة المقارنة للمادة الأخرى المرتبطة.

فى المثال التالى أود توجيه إهتمام خاص إلى حقيقة أن الرمز يمثل دائماً فكرة مادية ملموسة، وليس فكرة مجردة على الإطلاق. لنأخذ مثلاً تقليد نثر الأرز فى الأعراس، الذى كان شيئاً مألوفاً أيام كنت شاباً، ولكنه استبدل الأرز مؤخراً بقصاصات البوق الملون. لاحظ فى أنه تمت إتفاق على أن الأرز فى هذا السياق يمثل فكرة الخصوبة، وأن فعل نثره هو الرغبة المقابلة بالنسبة للعروسين. ويقول الملحنون النفسيون إن الأرز (شارة) للخصوبة و (رمز) للذئب، قاصدين بذلك أن دراسة اللاوى توضح أن فكرة البثور هى المنبع الذى انبثقت منه كافة الأفكار والأفعال الأخرى. ولقد نشرت دراسة^(٨) شاملة عن المعتقدات والتقاليد المحيطة بفكرة الملح، الذى له نفس المغزى الرمزي، ناقشت فيها العلاقة بين الرمزية والخرافة.

وسئرى أن الأفكار اللاواعية ليست أكثر مادية فحسب، بل وأكثر فجاجة من الأفكار المثلثة بعمليات مجازية، ومن الضروري التأكيد على هذه الفجاجة والبساطة فى أفكار اللاوى. وفى التقليد الآخر القريب من هذا، الذى هو فى طريقه إلى الإندثار، حيث تلقى فريدة حذاء أو «شيش» قديمة وراء العروسين، وهو تقليد له أكثر من معنى فى طبقات مختلفة من العقل، يمكن اعتبار الشيء الذى يلقي رمزاً لمعضو الأنوثة (الممر) ذاته، وهذا تفسير قد يدعمه القول البذيئ بذامة واضحة الذى كان يصاحب هذا الفعل عادة - لعله يناسبها كما ناسب قديمى هذا الحذاء القديم - أو ذلك التقليد من بوهيميا لجعل الدجاج يبيض أكثر بإطعامه البازلاء فى حذاء فى أحد الأماسى المقدسة^(٩). كذلك خلق حذاء العروس له نفس المغزى المتعلق بفن البكارة، شأنه شأن قطع تكليل العرس أو فك حزام العروس. ومن الرموز التى لها نفس المعنى وتلقب دوراً ملصوقاً فى الفولكلور المصارة و هلال القمر والكؤوس والانداح والقنور وعلب للجوهرات، بل أى شيء له فتحة... من مداخل الأبواب إلى الأشجار المجوفة أو حتى الفرجة أسفل سلم مستند إلى جدار. وربما كان أكثر مثال مألوف هو جدوة القرس المنقرية

التي لا تزال ترى على أكثر أبواب حظائر الخيول. وهو سليل صورة العضو الجنسي المهرمة أو البقرة التى توضع فى بلاد الشرق للحماية من العين الشريرة، شأنها شأن نقش Shela-na - gig did الذى كان يرى خارج أبواب الكنائس الأيرلندية. وهو القليل لأشكال Asherah العديدة بالرموز الذكرية التى تصاحبها عادة، كالسهم والصليب والنخلة والنجم .. إلخ، مواجهة لفتحتها.

هذه الأمثلة القليلة وحدها تثير حشدًا من المسائل. أنوى ذكر إثنين فقط منها، لكننى مضطر لتأجيل مناقشتها حتى يتم توضيح بعض النقاط حول محتوى اللاوى.

المسألة الأولى، كيف يتأتى أن يستخدم الرمز ذاته كعلامة لسوء الحظ شيئاً وعلامة لحسن الحظ شيئاً آخر، وأن تغير الأفكار الرمزية علاقتها باستمرار بحسن الحظ وسوء الحظ؟ وسؤال آخر أسبق، ما هو المعنى الحقيقى لحسن الحظ وسوء الحظ؟ هذين المصطلحين اللذين يلعبان دوراً هاملاً فى المعتقدات والتقاليد فى الفولكلور؟

المسألة الثانية، تتعلق بترك المساحة التى يشغلها موضوع النشاط الجنسي، على الرغم من أن أحدًا لن يزعم أن كافة رموز اللاوى جسيمة، وهو زعم قد يكون خاطئاً تماماً، فإن حقيقة واضحة تفرض علينا مواجهتها وهى أن عدداً كبيراً، يمثل الغالبية بالتاكيد، من تلك الرموز له هذه الصفة الجنسية؛ وليس لنا أن نمنع أنفسنا من التساؤل عن مغزى هذا الاكتشاف غير المتوقع. كما أنه من الخطأ، الآن، أن نعزو انتشار هذه الرموز إلى إفتراض وجود دافع شهوانى خلفها؛ فلو كان هذا قد تبين بشكل أكثر عمومية لكان هنالك على الأرجح درجة أقل من الاحتشام فى التعامل مع المشكلة. كما أن واقع انتشار هذه الرمزية فى جميع الأديان، حتى السامية منها، يجب أن يكون كافياً بذاته لجعلنا ننظر إلى هذه المسألة بمزيد من الرصانة والهدوء. إن أملى هو أن أوضح حالياً أن المسألتين المشاريتين مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً، وأنهما متعلقان بموضوعات الحياة والموت الأكثر جوهرية.

أعتقد أنه من المصل للقول أن الظواهر التى يدرسها الفولكلور تتعلق فى شتتها الأكبر بأفكار بسيطة، أو حتى مكتنية. ويصح هذا، بالأحرى، بالنسبة للعقل اللاوى. ففى الفولكلور تتعامل مع الرغبات والمخاوف البسيطة للبشر، والقليل من الاهتمامات الفلسفية أو الروحية أو الفنية الدقيقة. فنحن نجد البشر مهتمين بأمور مثل الحفاظ على الصحة، والوقاية من الخطر والموت، وأحلام الثروة، والرغبة

في حياة زوجية سعيدة وفي نعمة الذرية. واللأوى تشغله هو الآخر المواضيع ذاتها، بطريقة مشابهة، وحتى بمصطلحات أكثر بدائية.

وسوف اوضح هذا عارضاً أمامكم تعميمين عريضين عن محتوى اللأوى. التعميم الأول، أن اللأوى مشغول بشكل رئيسي بأفكار الميلاد والحب والموت. فهذه يتابع الحياة، ويذهب التحليل النفسي إلى حد التأكيد على أن كافة اهتماماتنا الخيالية تولد في تلك المنطقة، وتتكون فقط في تشعبات من هذه الأفكار معدلة بتأثير عاملين آخرين، رد الفعل الدفاعي ضد اضطراب معينة متصلة في هذه الأفكار (الأنا العليا الأخلاقية) والاتصال بالواقع الخارجي بحيث يمارس هذان العاملان، بصفة دائمة، دوراً تعديلياً على الدوافع البدائية التي تكافح للتعبير عن نفسها في صورتها العارية. فهما يتحكما فيهما ويقاومانهما ويتتقيان منها ويعدلانهما إلى الدرجة التي تخرج فيها هذه الدوافع في النهاية في أشكال محولة ومشوهة لا يُعرف فيها أصلها هذا، وقد تخرج هذه الدوافع، بالطبع، بين الحين والحين في أشكالها الفجة من خلال سياقات متنوعة، ولو أن الأساطير وتخصص الأطفال، على سبيل المثال، أخذت مأخذ الجد، وليس كشكل من أشكال التسلية لأفزعنا، دون شك، ما يترتب بها من دوافع بربرية وظلمة. وسير لورانس جوم على صواب، بالتأكيد، حين يقول «إنها وحشية لازمة لا عرضية تلك التي نلقاها في القصة الشعبية»^(١٠). فوق ذلك، وكما قد يكون متوقفاً، فإن توجه هذه الدوافع أنوى (يدور حول الذات) بالتأكيد، حيث يعمل اللأوى بالمثل القائل «الأقربون أولى بالمعروف».

التعميم الثاني عن اللأوى أنه، أولاً، لا يدرج وجود أي بشر سوى اقارب الدم للباشريين: الوالدين، الأخوة والأخوات، الأبناء. أما المواقف والمشاعر تجاه البشر الآخرين فتتطور جميعها بالتحويل والإحالة المباشرة من تلك الخاصة بالاقارب. ولهذا الاكتشاف أهمية كبرى، غير أنني أود أولاً زيادة الأمر وضوحاً بتذكيركم بالحقيقة العادية، أن مشاعر الطفل وديود الأعمال تتجه بالضرورة إلى الأشخاص الموجودين في بيئته المباشرة أولاً؛ والتعميم الذي ذكرته لتدري ليس مطابقاً بآية حال لهذه الحقيقة العادية، رغم اشتراكه معها في الكثير، حيث يبرز للجوانب التطورية في اللأوى، ويوضح قرابته الحميمة لمرحلة الطفولة. والشئ الهام حقاً عن اللأوى هو طائفة ألتا ماكون من دوافعنا الأكثر بدائية فعلياً مواجهة ما يترتب على هذا في ذلك الجزء من العقل من

تجاوز العلاقة بالقراد الأسرة لآية علاقات تقليدية أخرى عن الولاء الأسرى والحبية. واللأوى يفعل هذا في اتجاهين، بمعنى أنه أكثر محبة وأقل محبة مما يستنتجه المرء من تجليات الوعى. حين أقول أقل محبة فإنني أقصد اتجاهات الغيرة والعداء المتصلة في العلاقة الأسرية، والتي تبلغ ذروتها في أمنيات الموت. أما المقصود بأكثر محبة فهو الرغبة الجنسية، وبهذا القول أصل إلى أكثر مبادئ النشاط الجنسي للطفولة في التحليل النفسي تعرضاً للشك والهجوم العنيف. وليس هذا المكان المناسب سواء لعرض هذا المبدأ أو للدفاع عنه، ولا يسعني سوى التعبير عن إيماني الشخصي بصحته. إن البديل الممكنة الوحيدة إما أن يكون المحللون النفسيون مخطئين تماماً في مزاعمهم عن النشاط الجنسي لمرحلة الطفولة، أو أن تكون دوافع الكبت عند الكبار قوية وقابلة بما يصحب عنهم رؤية علامات هذا النشاط من حولهم، كما يهزم أهل التحليل النفسي. وليس بمقدور كل من يتفحص كم الآلة التي كتمت، في اعتقادي، أن يبقى طويلاً متردداً بين هذين البديلين.

أما جانب هذا الموضوع الذي يهتما أكثر هنا فهو علاقة جنسية الطفولة هذه بالقراد الأسرة الآخرين، أو ما يطلق عليه ميلول الزنا بالمحارم. إن كل طفل، طبقاً للتحليل النفسي، يمر بفترة خلال السنوات القلائل الأولى من عمره يكون تطوره محكوماً بالمصرعات اللاواعية المتعلقة بهذه الميلول، التي يعتمد قدر كبير من مستقبله على كيفية تغلبه عليها. حيث تُبنى حواجز قوية من الخوف والشعور بالذنب ضد الميلول الخطرة والحمرية، تشكل نواة ما سيصير فيما بعد الأخلاق والضمير والكثير من الدين. ولا أستطيع أن أصف هنا الطرق المعقدة التي تتم بها مصالحت أو تسويات، متنوعة، بين هاتين المجموعتين من القوى المتصارعة، والتي ينبثق منها الكثير من عقلنا الواعي؛ وما يهتما الآن هو ما قد يسفر عنه هذا الصراع من نتائج أقل ارضاءً. أقصد بهذا بقايا الحالة البدائية، ما أسميته «الآثار الباقية» في موضوع متقدم من هذا البحث؛ وكما اشرت وقتها، فإن هذه الآثار تكاد تكون مترابطة تماماً مع الكثير من البهيات التي يدرسها علماء الفولكلور. والمجموعة النمطية أكثر من هذه الآثار هي تلك التي تتصل في بنيتها النفسية بالاعراض العصبية؛ كمحاولة تجنب الحظ السيئ عن طريق إشارة سحرية أو تعويذة أو تيمية، على سبيل المثال. كما أن هناك مجموعة طريفة تقع في الوسط ما بين هذه المجموعة النمطية والتحولات العادية للدوافع البدائية إلى نشاطات يومية. هذه المجموعة الوسطى

يمكن أن نصفها، إجمالاً، بالفنية؛ وإن كان الجانب البارز للفانتازيا فيها يضعها جنباً إلى جنب مع المجموعة السابقة، فهي تختلف عنها، مع هذا، باحترامها للواقع، ولدينا في مؤثرنا هذا عدة نماذج جذابة في موضوع الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية؛ غير أن ثمة موضوعين آخرين مألوفين أكثر لنا جميعاً في هذا المقام، هما الصدايق والصحاب الأطفال. لقد طُن لوقت طويل أن هذين النشاطين المقصودين على الأطفال فيهما مما يخص حياة الكبار أكثر مما ينو من النظرة الأولى، كما تم تبيان ذلك بشكل جزئي. فمن الواضح، على سبيل المثال، أن بناء القلاع والدفاع عنها واستخدام الأقواس والسهم لابد وأن يكن متحدرًا تقليدياً من أزمان كانت فيها هذه الأشياء نشاطات حياتية جادة للكبار، كما تظهر في بعض الحالات، كلعبة الطبيب^(١١)، والاهتمام بالعراس، علاقة اللعب بالعالم الجنسي للكبار جلية لا يخطئها المرء، وسيدهش الكثير منكم أن يعلم أن هناك مبررًا معقولاً لزعمنا بوجود عناصر جنسية، وبإمكانية تتبع آثارها في معظم اهتمامات الصغار هذه. هذا، وتلقب البرمزية نوراً أكبر في عقلية الأطفال منه في عقلية الكبار؛ كما أظهر التحليل النفسي الفعلي للأطفال أن ألعابهم، التي يبتكرونها بعبودية، أو التقليدية التي يقبلون عليها بنسب كبير، غالباً ما تكون تعبيراً رمزياً عن الجنسية الطفولية التي أشرت إليها سابقاً؛ ويصبح القول بنسب بالنسبة للصدايق، دعوى أوضح ذلك بالمثال المألوف لنمط قصة الأمير - الضفدع^(١٢)، حيث ينجح الضفدع بتوسلاته المتكررة في الاقتراب أكثر من الفتاة العذراء حتى يفلك سحره في النهاية بهذا الاقتراب الشديد؛ حين تسمح له بمشاركتها في الفراش. نعرف من أحداث القصة أن الضفدع كان طيلة الوقت أميراً متفكرًا، غير أنه علينا أن نضيف إلى هذا حقيقة أن الضفدع في اللامع رمز ثابت لمفهوم الذكورة من وجهة النظر النافرة أو المشمئزة؛ لذا يجب أن نكمل التفسير ونقول إن القصة تمثل تغلب الفتاة العذراء تدريجياً على نفورها من الاقتراب من هذا الجزء من الجسد.

ويسوقني هذا للإشارة إلى الدور الذي تلعبه الحيوانات في الفانتازيا، وفي ألعاب الأطفال وقصصهم، وفي القصص الخرافية، وأخيراً وليس آخراً، في الأحلام. حقيقة أن هذه الحيوانات تثير دهشتنا بما تحمله من سمات بشرية مميزة، رغم ما نفرضه أحياناً من سلوكها، يجب أن يعد إشارة أو تلميحاً لعناصير الحقيقي. فهذا يعني، ببساطة، أنها تمثل مخلوقات بشرية بعينها، والوالدين غالباً، والآب على وجه

الخصوص، والأخوة والأخوات والأبناء في أحيان آتلة، وستجد هذا مذكوراً صراحة في الكثير من الحكايات، خذ مثلاً «الأخوة الأثنا عشر» و«الغريان السبعة» إلخ (Grimm)، كما قد تجد تلميحات عرضية للدوافع التي هي خلف هذه التحولات، كما يتضح في المثالين المذكورين من سحر الآب لابنائه بدافع من غيرة من غرام إختهم بهم^(١٣). وجدير بالملاحظة أن تماهى الآب بالحيوان يجرى عادة أكثر تخفياً من غيره، إشارة إلى أن الأفكار المكتوبة عن الآب تقع في حالة مناظرة من الكف. هذا، ويمكننا في ذلك السياق الاستشهاد بالحيوانات التي أنسابها أهمية خاصة؛ نظراً لوضوح الصلة بين موضوع تحقيق النسب وموضوع السلف أو السلالة. وهناك معتقدات عديدة عن إنحدار شمعوب وقبائل من حيوانات بعينها، كما يقال عن إنحدار الإنجليز من الأحصنة. وما عبادة الأسلاف وما يحيط بهم من معتقدات سوى إحلال لمواقف مشابهة تجاه الآب.

والحيوانات هنا يمكن، بالطبع، أن تكون حقيقية أو خيالية، كوحيد القرن* والتنين.. إلخ، حيث تشير الخيالية منها إلى درجة أعلى من إخفاء الفكرة المكتوبة؛ لأن السبب وراء التخطي، أو التنكير، هو الكبح بالتأكيد، ولو تسال المرء لماذا يتمحز ألا يظهر الأشخاص المقصودون في القصة أو في الحلم، فسيجد الإجابة - التي يحصل عليها بدراسة البيانات - واحدة دائماً؛ إن احتواء الفكرة، التي ولدت للفانتازيا، على عناصر غير مقبولة بالنسبة للوعي يجعله لا يسمح لها بالخروج إلا إذا تم تعديلها في شكل لا يمكن التعرف عليها فيه. وتتوزع هذه العناصر ولكنها تنقسم في النهاية إلى طائفتين، العدائية والجنسية، لا ثالث لهما في حدود علمي؛ ومن الجلي عدم توافق هذه الاتجاهات مع الولاء المفروض للأسرة.

وتذكرنا هذه الحيوانات البشرية بشخصيات أخرى من شخصيات الفانتازيا، العملاقة والجنات والأشباح، التي يمكن قول الكثير عن أي منها. ثمة إدراك عام الآن أن مفهوم العملاقة، بغياهم وسلوكياتهم الخرقاء ومواقفهم المتباينة من الطبيب إلى اقتراس الأطفال كالفيالان، هو انعكاس لافتكار الأطفال المتباينة عن الكبار، خاصة الوالدين؛ والقول نفسه قد يصح فيما يتعلق بالمغزى الجنسي للمهرجين والاقزام الذين يعتبر ثامبين ورامبلستنسكن أمثلة نمطية لهم. أما فكرة الأشباح فقد إجتذبت، بالطبيعة، إهتماماً أكبر من جانب علماء الفولكلور؛ وهذا؛ أكبر التأكيد على أن نفعاً كبيراً سيستج عن التعاون بين علمهم وعمل التحليل النفسي.

الأولى الخاص باللاوعي، حيث يعتبر، هو الآخر، المصائب التي تحل بالبشر عقاباً إلهياً على خطاياهم. النتيجة العملية الطبيعية لكل هذا هي أن الفرد سيميل، بشكل متناسب مع حجم معاناته للتغلب على هذه المرحلة المبكرة في تطوره، إلى النظر إلى مصائب الحياة كما لو كانت عقاباً على الخطيئة؛ وسيسعى لتقائها بطرق قد تكون ذات طبيعة سحرية محضة، أو بالإلتجاء إلى شكل الكفارة والتضحية الدينية.

النقطة التالية، أن العقاب على الخطيئة يظل دائماً نفس العقاب في اللاوعي، يتخذ شكل القصص، أو العن بالعين، أي الحرمان من القدرة الجنسية، حيث يعبر عنه عند الرجال بالعجز - الذي يعد للمعادل الواعي للمخنى في اللاوعي - وعند النساء بالعقم، وغالباً ما يجد ذلك تعبيراً وأعباً مباشراً، كما في الفرافات والممارسات، التي لا حصر لها، المتعلقة بالخصوبة والعقم من ناحية، والخوف المتعدد الجوانب مما كان يطلق عليه «الربط» من ناحية أخرى، ومع هذا فالمعبر عن المخاوف والأعمال الدفاعية يتم عادة بأشكال رمزية متقنة بحاجة إلى التفسير أولاً ليتضح معناها. كما أن سوء الصحة والموت يعدان إثني من الموضوعات العريضة في هذا الصدد، اللذين من الطبيعي أن يشغلا هذا الحيز إذا تأمل المرء ما يزان في ميزان مصائب البشر. ولقد أشرت في بحث^(١٤) مشابه أن الاهتمام المفرط بالصحة لدرجة الإصابة بوسواس المرض، وكذا الخوف من الموت، يخضع دائماً عند دراستهما أولاً لتجليات للإحساس اللاواعي بالذنب، مفروفاً بالخوف من العقاب بالعجز الجنسي.

وأصل أخيراً إلى ما أظنه النقطة الأكثر طرافة في كل هذا الموضوع المعقد، وهي أنه مثلما يتخذ العقاب على السلوك الجنسي المحرم [تجاه الأهل] دائماً شكل القصص، يمنع النشاط الجنسي، فإن الأعمال المقصود منها إبعاد الشر تسعى إلى الوصول إلى غايتها عن طريق نفس مبدأ القصص، أو ما يفضل أن نسميه هنا مبدأ المعالجة المثلثة [التداعي بمسبب الداء ذات]. والفكرة الضمنية في هذا كانتها نوع من تمنى الشخص امتلاك الشجاعة ليثبت لنفسه قدرته على ارتكاب الجنس مع المحارم، رمزياً بالطبع، دون العقاب الخفيف المترتب على ذلك؛ حيث يمثل هذا الإفلات من العقاب أفضل شكل للثقة في مواجهة مخاوفه. هذا هو السبب في ذلك الدور المذهل الذي تلعبه الرمزية الجنسية في التقاليد والمعتقدات المشكلة لعظم الفولكلور. وكما أشرت آنفاً، من الخطأ والسليمة اعتبار هذه الاكتشافات مجرد شواهد على

يديهي أننا في دراستنا للأشباح (والظواهر الروحية المتصلة بها) سرعان ما سنصل إلى حد فاصل إذا اقتصرنا الدراسة على الجوانب الموضوعية المحضة دون وضع الحالة الذاتية للشهود في الاعتبار. غير أننا في مثل هذه الدراسات ليس بمقربونا للتمييز بين الأدوار التي يلعبها العالم الداخلي والعالم الخارجي طالما نعتي، وكما هو الحال دائماً تقريباً، بالأخير منهما فحسب، إن التحليل النفسي معنى، بالطبيعة، بالمشكلة السابقة، وفي كثير من الأحيان يتحتم عليه البحث في ظاهرة الخوف من الأشباح والرفية في رؤيتها وما إلى ذلك. وبعد حل تعقيدات الحالات العقلية المرضية في هذه الناحية ومعالجتها صار يمكننا أن نقول شيئاً مؤكداً عن نشأتها ومعناها، وهناك قدر كبير من الأدلة قد تراكم مؤشراً أن هذا الموضوع، موضوع الأشباح، يتعلق جوهرياً برغبات الملوث اللاواعية تجاه أحد الوالدين أو كليهما.

بعد هذه السباحة الواسعة، دعونا نرجع إلى المسألتي اللتين أترتهما في جزء سابق من هذا البحث: مسألة الحظ ومسألة العلة في شغل الرمزية الجنسية تلك المساحة التي تفوق تقديرنا في العمليات اللاواعية التي تحدث منها الآثار الباقية في الفولكلور. ومن اللافت للنظر أن المسألتي توجب عليهما إجابة واحدة فعلياً. فالموضوعان كلاهما يتعاملان مع مسخارف ورغبات معينة يرجع تاريخها إلى مرحلة، لها صغروياتها الخاصة في عملية التطور، يمر بها كل إنسان وينسأها، فلا تتولى معرفة وأعية بها. إنه الاكتشاف البارز المرقون باسم «فرويد».. إن كل طفل يمر بمرحلة ارتباط عنيف بإشتهاء المحارم تتروك أثرًا لا يمحى على مسجل تطوره اللاحق، ويرتبط بهذه المرحلة تكون ردئ فعل لا يتغيران، الخوف والكرامية، ثم بعد ذلك مباشرة الشعور بالذنب، والرهب من العقاب، كنشء مميز غير الخوف العادي من العقاب أو العداوة، يكتنن دائماً في اللاوعي بهذه الفكرة الأولية، بصرف النظر عن السياق الذي يظهر فيه في الوعي. إن الإحساس بالخطيئة يولد مرتبطاً بالرغبات الجنسية تجاه الأهل، والخطيئة إجمالاً يفهمها اللاوعي كسلوك جنسي تجاه المحارم، وإذا بقي الذنب والعقاب الأخلاقي طوال العمر مجسداً جديدة لا تتحل مع هذه الأفكار الأولية. بل إن تعبير incest ذاته [إشتهاء المحارم، الزنا بالمحارم، النشاط الجنسي تجاه الأسرة] مشتق من كلمة سنسكريتية تشير إلى «غير مذهب»، «غير معاقبة»، ومن تفريعات الموضوع المصوطة الطريقة التي يعتمد بها مفهوم العقاب في اللاوعي إلى مفهوم سوء الحظ بشكل عام، ومسجد اللاهوت المسيحي هذا، كما في موضوعات أخرى كثيرة، يتبع من قرب النمط

لو أن هذا المؤتمر كان مخصصاً كلية لموضوع العلاقة بين التحليل النفسي والفولكلور فما كان ليقدّر على معالجة شئ غير أطراف هذا الموضوع الشاسع. لقد أشرت بإيجاز، وأقتصر ربما، إلى ما اعتبره بضعاً من النقاط الأكثر حيوية في هذا المقام، أملاً في أن يكون التعاون في المستقبل بين العاملين في هذين المجالين، المختلفين ظاهرياً، عائداً بالنفع على الجانبين.

دوافع شهوانية. فهي ظواهر تملّحها الرغبة في تحرير الشخصانية من الشعور بالذنب، ومن مخاطر العقاب والمصائب، والإبقاء هكذا على القدرة الجنسية والخصوبة الفطريتين، وباختصار لضمان السعادة. لدينا الآن التفسير للكيفية التي تشير بها فكرة اشتهاء المحارم إلى الحد الأقصى للخطر والأمان كليهما. هذا هو السبب في أن نفس الفعل، نفس الشيء، نفس المعتقد، يمكنه في لحظة ما أو موضع ما أن يمثل حسن الحظ وفي لحظة أخرى أو موضع آخر سوء الحظ.

١ - G. L. Gomme، الفولكلور، الجزء الرابع، ص ٦.

٢ - Edward Clodd، الفولكلور، الجزء السادس، ص ٧٥.

٣ - A. R. Wright، الفولكلور، الجزء الثامن والثلاثون، ص ٢٤.

٤ - يؤكد المحللون النفسيون أن الرقم ثلاثة يرتبط رمزياً بعضو الذكورة، انظر Freud، مقدمة عامة للتحليل النفسي (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ١٧١، والطريف في هذا التفسير أن الجماعة الشعبية توصلت إليه، سواءً كان أوطلاً، قبل فرويد بزمن طويل. وعلى سبيل المثال، يفيد Curt Wachsmuth في Das alte Griechenland im neun (يون، ١٨٩٤) ص ٨٠، رقم ٢٤، أن الرقم ثلاثة يقرن عند اليونان المحدثين بعضو الذكورة مع الخصيتين. لمزيد من إستيضاح أهمية الرقم ثلاثة في الفولكلور، انظر قانون الثلاثة عند Olrik، في مقاله «القوانين المحمية للقص الشعبي».

٥ - G. L. Gomme، الفولكلور كعلم تاريخي (١٩٠٨)، ص ٢٧٦.

٦ - انظر Freud، «اللاوعي»، أبحاث مختارة، الجزء الرابع، الفصل الخامس (١٩٢٥).

٧ - انظر، «نظرية الرمزية»، الفصل الثامن من أبحاث في التحليل النفسي، للمؤلف.

٨ - «المغزى الرمزي للملح في الفولكلور والخرافة»، الفصل الرابع من كتابي: «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي» (١٩٢٣). [هذا المقال الرائع من الضروري أن يقرأه كل من يهتم جدياً بالدراسة النفسية للفولكلور. وهو موجود بالطبعة الجديدة، Jones، مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، الفصل الثاني: مقالات في الفولكلور والأنثروبولوجيا والدين (لندن، ١٩٥١)، ص ٢٢ - ١٠٩ للمحرر].

٩ - Fuss-und Schuh - Symbolik und Erotik، Aigremont، (١٩٠٩)، ص ٥٤.

١٠ - Gomme، المصدر نفسه، ص ٢٨.

١١ - تتكون لعبة الطبيب من طفل يقوم بإداء هذا الدور فاحصاً زميله الذي يقوم بدور المريض. والطبيب بالنسبة للأطفال يبدو وكأنه الشخص الوحيد الذي له مطلق الحق في الكشف عن كافة أجزاء جسد من يريد - المحرر.

١٢ - هي القصة الأولى في مجموعة Grimm، وتقابل طراز القص رقم ٤٤٠ عن Aarne-Thompson، الملك الضفدع أو هنري الحديدي - المحرر.

١٣ - طراز القص رقم ٤٥١ عند Aarne-Thompson، الفتاة التي تبحث عن إخوتها - المحرر.

* حيوان خرافي له جسم حصان وذيل أسد وقرن واحد يتوسط جبهته - المترجم.

١٤ - التحليل النفسي والأنثروبولوجيا، The Journal of Royal Anthropological Institute، الجزء ٥٤ (١٩٢٤).

بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة

د. جهاد داود

هناك أشياء كثيرة تشير إلى الاحتمال بأن هذا التراث في الآلات الموسيقية يرجع الفضل فيه إلى حضارتين قديمتين، إحداهما الحضارة المصرية القديمة^(١). ولعل هذا هو أحد الأسباب التي دفعت كثيراً من الباحثين إلى الاهتمام بالموسيقى المصرية القديمة^(٢). وقد ساعد على ذلك وجود العديد من الآلات الموسيقية الفرعونية في مقابر قدماء المصريين، وكذا النقوش العديدة على جدران المعابد المصرية وأوراق الجردى، بسبب اعتقاد قدماء المصريين بالحياة الأخرى، مما دفعهم لوضع كل ما يحتاجه المتوفى في حياته الأخرى من أدوات، من ضمنها بالطبع الآلات الموسيقية، وأيضاً بسبب الطقس الحار والجاف الذي حفظ هذه الأدوات من عوامل التعرية المختلفة.

ونعتقد أن التأثير الجذري على الموسيقى المصرية القديمة بدأ مع ظهور الإسلام ودخول العرب لمصر خلال القرن السابع الميلادي، ودخول القبائل العربية في صميم الحياة المحلية وصنغ الحياة المصرية بالصيغة العربية.

إن موسيقانا الشعبية المصرية اليوم هي ثقافة شعبية تولدت نتيجة تعريب مصر، لها جذورها المصرية القديمة، ولها أيضاً جذورها القبطية، وتحمل في الوقت نفسه روحها وطابعها وملامحها الخاصة المتميزة^(٣).

إن علم الآلات الموسيقية لا يهدف فقط لمعرفة تاريخ الآلات الموسيقية أو وصفها وصفاً دقيقاً، بل يهدف إلى معرفة أكثر للمعلومات بدقة حول موسيقى الشعوب المختلفة^(٤). فإذا كنا

مع ظهور المسيحية في مصر خلال القرن الأول الميلادي وديانات التأثير الثقافي والحضاري اليوناني والروماني، ومن بعدهم، وفي فترات لاحقة، التأثيرات العربية والتركية، إلا أن أقباط مصر بلا شك قد حافظوا على كثير من ملامح الشخصية المصرية القديمة. ويرغم انحصار اللغة القبطية في الأديرة والكنائس تدريجياً منذ القرن التاسع الميلادي وجد من يكتب بحروفها حتى القرن الثامن عشر، وعاشت على السعة نفر قليل من الناس حتى القرن التاسع عشر^(٥). إلا أن الفناء القبطي مازال يؤدي حتى اليوم خلال القداسات والصلوات والأعياد المختلفة، وبالتالي هناك أمل كبير في أن يكون هذا الفناء قد حفظ لنا بعضاً من ملامح الفناء المصري القديم^(٦).

السويس، حيث تدل الشواهد على قدمها من اثيوبيا عن طريق ساحل البحر الأحمر.

٤ - بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسي بدون النصف تون^(٨) في موسيقاهم، إلا أن الموسيقى الشعبية المصرية تستخدم الآن المقامات العربية بشكل واضح.

٥ - بينما كانت الموسيقى تحتل مكانة رئيسية في أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين، وبينما تحتل الموسيقى نفس المكانة عند اقباط مصر، إلا أنها تحتل مكانة هامشية في أداء الشعائر الدينية الإسلامية.

٦ - إن الموسيقى المصرية القديمة التي وصلت إلينا كانت تمثل في حقيقة الأمر الطبقة العليا في المجتمع المصري القديم، والتي بنيت من أجلها المعابد والقبور، والتي حفظت من أجلها الأدوات التي ستستخدمها في الحياة الأخرى، والتي دونت حياتها وتاريخها على جدران تلك المعابد والقبور، بالإضافة إلى استخدام المعادن الثمينة في صناعة بعض الآلات الموسيقية^(٩)، وكذلك استخدام أشهر الفنانين في تصميم وزخرفة وتلوين تلك الآلات. ونعتقد أنه لا بد وأن تكون هناك ثقافة موسيقية أخرى كانت تختص بالطبقات الدنيا في المجتمع المصري القديم ولا نعرف عنها شيئاً، بينما تختص الموسيقى الشعبية المصرية الآن بالطبقات الدنيا في المجتمع المصري الحديث، والتي تستخدم الفخامات البهيمية الرخيصة في صناعة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، غير مهتمة على الإطلاق بالزخرفة أو التلوين إلا في أبسط أشكالهما.

نرغب في معرفة المزيد حول الموسيقى المصرية القديمة وليس أمامنا سوى الآلات الموسيقية المصرية القديمة لنقوم بدراستها، فالموسيقى القبطية والموسيقى العربية مازالت موجودة حتى اليوم، وكذلك أيضاً الموسيقى الشعبية المصرية، بينما اختفت تماماً الموسيقى المصرية القديمة.

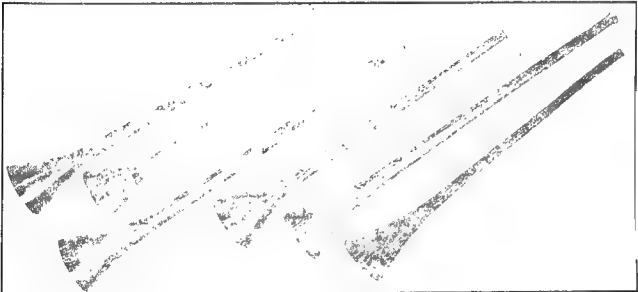
إن مجالنا هذا هو البحث عن بعض العناصر الموسيقية المشتركة بين الموسيقى المصرية القديمة من جانب والموسيقى القبطية والشعبية المصرية من جانب آخر، من خلال الآلات الموسيقية أساساً، بهدف المزيد من المعلومات حول الموسيقى المصرية القديمة.

ولقد قمنا في دراسة سابقة بالمقارنة بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية، وأثبتت الدراسة وجود علاقة وثيقة بينهما، وكذلك أيضاً وجود كثير من أوجه الاختلاف، بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة تماماً^(١٠). ونستطيع أن نوجز أهم هذه الاختلافات فيما يلي:

١ - اندثار آلة السيستروم تماماً في الحياة الموسيقية الشعبية المصرية، بينما كانت تعتبر من أهم الآلات الموسيقية في مصر القديمة، ومن أكثرها انتشاراً.

٢ - اندثار الهارب المصري القديم والذي يعتبر أحد الملامح الرئيسية في الموسيقى المصرية القديمة.

٣ - اختفاء القيثارة المصرية القديمة من الحياة الموسيقية الشعبية المصرية باستثناء منطقة النوبة على الحدود الجنوبية لمصر، ومنطقة الساحل الشرقي لقناة



الترومبيت المصري القديم الذي وجد في مقابر «توت عنخ آمون»

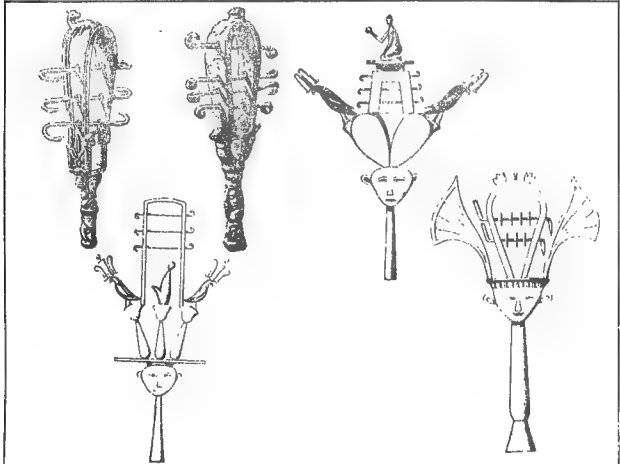
أما الشكل الآخر الذي عرف في مصر القديمة فكان يأخذ شكل حذوة حصان، وكان مقبضه يزين أيضاً برأس الإلهة إيزيس، وكان يزين إطاره بأشكال مختلفة كالمطير أو زهور اللوتس المصرية المعروفة.

لقد كان السيستروم المصري القديم يستخدم في أداء الشعائر الدينية من كهنة وكاهنات مصر، ولما أن تخيل أنه مع دخول المسيحية لمصر تغيرت الشعائر الدينية المصرية القديمة، وحلت محلها الطقوس القبطية المختلفة، مما يمكن أن يكون هو السبب في اندثار تلك الآلة من التراث الموسيقي المصري.

ومما لا شك فيه أن السيستروم المصري قد انتقل من مصر إلى أثيوبيا عبر العلاقة الوثيقة والقديمة بينهما، ومما يلفت النظر أن فيلوتو^(١١)، عندما تحدثنا عن الموسيقى الأثيوبية في مصر، تحدثنا بشكل خاص عن الموسيقى النيلية الأثيوبية، والغناء الديني الأثيوبي الذي كان يؤديه القسس الأثيوبيون، هذا بالإضافة إلى أن الكثير من المراجع العلمية الأخرى تحدثنا عن تلك العلاقة المصرية - الأثيوبية^(١٢).

وقبل أن نستطرد في مناقشة هذه النقاط السابقة نريد أن نوضح أن العلاقات المصرية - الأثيوبية تمتد منذ القدم العصور، وأن الامتداد الطبيعي لمصر جنوباً، حيث توجد منابع النيل مصدر الحياة الرئيسي للمصريين، وبالتالي فإننا يجب أن ننظر بعين ثاقبة نحو العناصر الموسيقية المصرية - الأثيوبية المشتركة.

عرفت الموسيقى المصرية القديمة شكلين من آلة السيستروم إحداهما، كما يقول زاكس: إنه لم يظهر إلا في مصر، وهو المعروف بالسيستروم المقدس^(١٣)، وهو الذي يستخدم خلال أداء الشعائر الدينية في عبادة الإله هاتور وإيزيس فيما بعد، وكان عبارة عن مقبض ينتهي بمنحنى يأخذ شكل رأس الإله هاتور، التي تحولت فيما بعد إلى رأس إيزيس، ويحمل هذا المقبض إطار لثقل يأخذ هيئة مدخل معبد صغير، وكانت القضبان الممتدة خلال المقبض، والتي تحمل قطعاً معدنية صغيرة لإصدار الصوت عند الاهتزاز، تأخذ في بعض الأحيان شكل رأس وذيل الثعبان المقدس، وقد يجلس حورس فوق هذا الإطار. وكل هذه الأشكال رموز لقدرة الآلهة على الإنقاذ والعقاب والثواب.



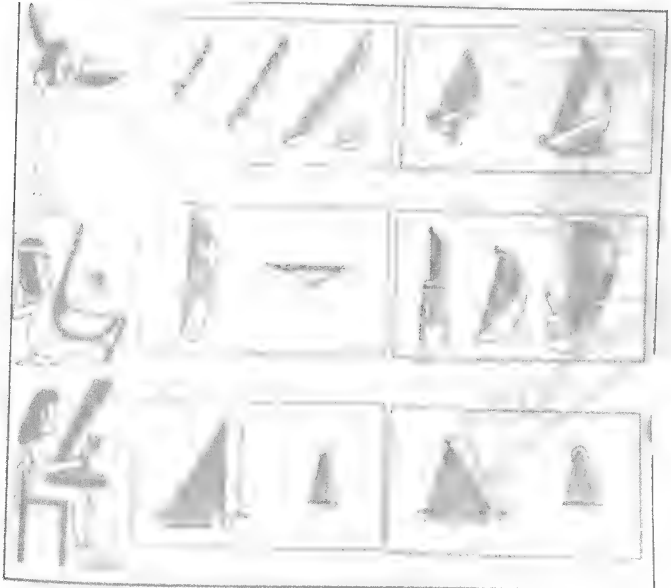
أشكال من السيستروم المقدس المصري القديم

عرفت مصر الشكلين الرئيسيين لآلة الهارب:
 * الهارب المقوس بأشكاله المختلفة، الكبير والكتنى.
 * الهارب الزاوى بأشكال وزوايا مختلفة.

وقد كانت آلة الهارب المصرية القديمة آلة أساسية فى الفرقة الموسيقية المصرية المصاحبة للغناء والرقص، وفى موسيقى الشعائر الدينية ومختلف المناسبات، وتراوح عدد أوتارها من ثلاثة أوتار وحتى أكثر من عشرين وتراً، وقد اهتم المصريون القدماء بصناعتها وزخرفتها والكتابة عليها، وكانت تحلى بالمعادن الثمينة لما لها من قيمة كبيرة فى قلوب المصريين القدماء. ولعل آلة الهارب المصرية القديمة هى أكثر الآلات التى اهتم بها الباحثون، فهى بلا شك رمز هام من رموز الحضارة المصرية القديمة^(١٤).

ومما يلفت النظر أيضاً أن السيستروم الأثيوبي يتميز بأن إطاره مستطيل وقريب الشبه بالسيستروم المقدس الذى عرفته مصر، والذي يقصر زاكن نشأته على مصر وحدها، وأنه يستخدم فى الغناء الدينى الكنسى القبطى الأثيوبي، بالإضافة إلى أن الكنيسة الأثيوبية تدبى بالولاء للكنيسة المصرية القبطية الأم.

وقد عرف السيستروم بأشكال مختلفة فى غرب أفريقيا، وتطابقت بعض أشكاله مع سيستروم الكنيسة الأثيوبية، ومما يلفت النظر هنا أن السيستروم المعروف فى كينساي فى غينيا، على سبيل المثال، يستخدم فى أداء بعض الشعائر الدينية المرتبطة بدورة الحياة لمصاحبة الرقص والمواكب^(١٥).



أشكال من الهارب المصرى القديم

جاءت الكنتارة إلى مصر خلال الدولة الوسطى مع جماعات القنانة الذين جاءوا إلى مصر، ويرغم انتشارها خلال الدولة الحديثة إلا أنها لم تكن أبداً شائعة في مصر، ولا شك أنها تأثرت بالقيثارة اليونانية القديمة، وكانت أوتارها تضبط بطريقة خماسية حتى لو زادت أوتارها عن خمسة أوتار^(١٧). وما زالت هذه الآلة موجودة في النوبة - جنوب مصر - ويوجد منها نوع آخر على الساحل الشرقي لقناة السويس، ولا عجب في أن الشكلين يحتويان على خمسة أوتار، وإن اختلفت طريقة ضبطهما.

وحيث إن منطقة شرق أفريقيا بالذات أكثر المناطق التي تأثرت بالحضارة المصرية، فلا عجب أن تتواجد هذه الآلة خاصة في إثيوبيا. ومن اللافت للنظر أن الباجانا الإثيوبية والتي تختص بالطبقة الأرستقراطية ورجال الدين يأخذ صندوقها المصوت شكلاً مشابهاً لأحد أشكال الكنتارة المصرية القديمة^(١٨).

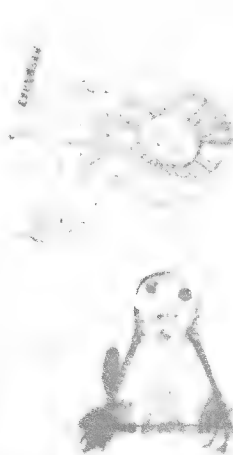


وقد يكون غريباً أن تندثر هذه الآلة تماماً من التراث الموسيقي الشعبي المصري، بل ولا يوجد لها أى أثر حتى في الموسيقى العربية. ولحل هذا يلجأنا إلى البحث عنها في الامتداد الطبيعي لمصر، والذي سبق وأن ذكرناه.

إن الهارب ينتشر في أفريقيا بشكل كبير وينوعه للقدس والزواي، وتتراوح أوتارها ما بين الثلاثة أوتار والتسعة أوتار، فنجد في صحراء غرب أفريقيا - في غينيا والنيجر وشمال نيجيريا والكاميرون وتشاد والجاوون، وكذلك أيضاً نجد الهارب المقوس بكثرة في شرق أفريقيا - في أوغندا وكينيا وغير ذلك من البلدان^(١٩).

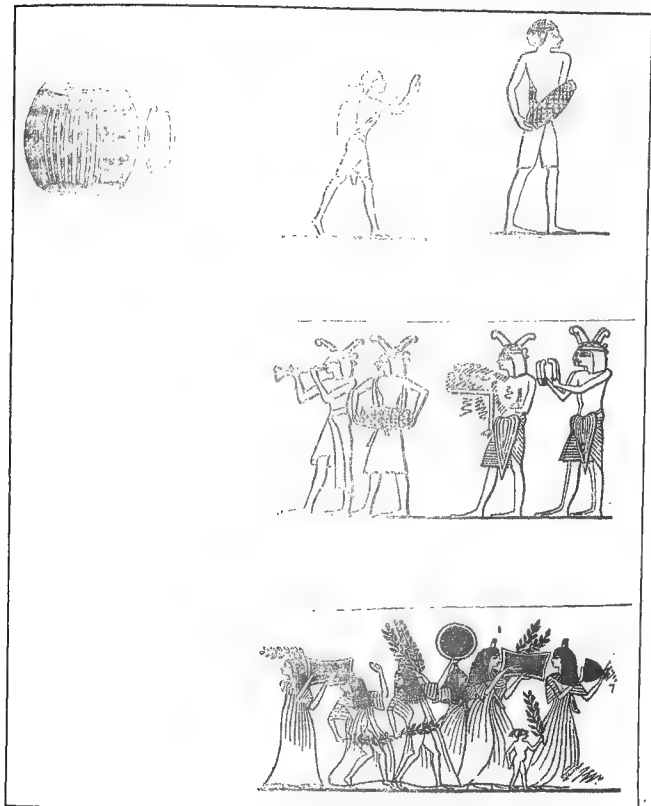
والسؤال الذي يجب أن نجيب عليه هو من أين نشأت كل هذه التماذج المختلفة، وهل لها علاقة بالهارب المصري القديم؟

نحن نعتقد بذلك، حيث أن الشواهد الكثيرة والمؤيدة والواضحة تثبت أن الثقافة الأفريقية تمتد أصولها للحضارة المصرية القديمة^(٢٠).



كما لها اليوم نفس الدور، بل قد يكون أكثر أهمية، بالنسبة للموسيقى الأفريقية^(١٩).

وبالإضافة إلى ما سبق فإن الطبول التي عرفت في مصر القديمة بكل أشكالها المختلفة موجودة في قارة أفريقيا، ولا شك أنه كان لها دوراً هاماً في للموسيقى المصرية القديمة.



لقد قسم لنا مريام^(٢١) أفريقيا إلى أربع مناطق موسيقية مختلفة، وهذه الأجزاء تشكل الكيان الموسيقي الأفريقي.

- خوى - سان (بوشفين وهو تنقوش).
- شرق أفريقيا.
- وسط أفريقيا (منطقة الكنفو أساساً).
- الساحل الغربي.

بالإضافة إلى عدة أجزاء أخرى في شمال القارة، والتي تأثرت تأثراً مباشراً بالثقافة العربية الإسلامية.

ومن المؤكد أن شرق أفريقيا وقع تحت التأثير الإسلامي لعدة قرون، وأن منطقة خوى - سان الموسيقية تشابه إلى حد كبير شرق أفريقيا برغم الاتهام الموسيقية الأبسط وفي الوقت نفسه لها خصائص غنائية مشابهة للبحر في وسط أفريقيا^(٢٢)، يلفتنا ذلك إلى التأكيد على التأثير المستمر بين كل مناطق أفريقيا المختلفة، وبالتالي التأكيد على العلاقة للموسيقى المصرية - الأفريقية المستمرة والقديمة.

هل تكن الموسيقى المصرية القديمة في مكان ما في هذه القارة الواسعة؟

إذا كانت الشواهد تدل على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون سلماً خماسياً بدون نصف تون، فإن هناك إشكالا متعددة من السلالم الخماسية مازالت تستخدم في أفريقيا اليوم.

بينما كانت الموسيقى المصرية القديمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأداء الشعائر الدينية، فإن الموسيقى الأفريقية ترتبط ارتباطاً وثيقاً أيضاً بأداء الشعائر الدينية والمعتقدات المختلفة.

هناك العديد من العناصر الموسيقية العربية تجددها اليوم في الموسيقى الأفريقية في مناطق متعددة نذكر منها الغناء المتشابه والمنفردة والحليات المميزة والإيقاعات غير المنتظمة والمسافات الموسيقية الصغيرة^(٢٣)، ولابد وأن تكون كل هذه العناصر قد مرت عبر مصر مما يؤكد وجود التأثير المصري المستمر على الموسيقى الأفريقية، والذي لابد وأن يكون له جذوراً منذ القدم المعاصرة.

الهوامش :

- (١) Jaap Kunst: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff, The Hague, 1974, p. 63.
- (٢) انظر قائمة المراجع حول الموسيقى المصرية القديمة.
- (٣) زكى شودة : تاريخ الاقطار، القاهرة، ص ١٧.
- (٤) Curt Sachs: The rise of music in the ancient world east and west, and New York, 1943, p. 96.
- (٥) رشدي صالح: الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٥٠.
- (٦) لمزيد من التفاصيل انظر منهج دراسة الآلات الموسيقية لمانتل هود
- (٧) جهاد دارو : دراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ودراسة مقارنة بينها وبين الآلات الموسيقية للمصرية القديمة، رسالة دكتوراه، صوفيا ١٩٧٩.
- (٨) كورت زاكس : المرجع السابق، ص ٦٤ وما بعدها.
- (٩) يحدد آلات كثيرة مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز، ولعل أشهرها الترومبيت المصري القديم الذي وجد في مقابر توت عنخ آمون عام ١٩٢٦.
- (١٠) Curt Sachs: The History of musical instruments, London, 1942, p. 89.
- (١١) العالم الموسيقي الفرنسي الشهير الذي كتب حول الموسيقى في كتاب وصف مصر خلال الحملة الفرنسية ١٧٩٨، انظر وصف مصر، الترجمة العربية لزهير الشايب، الجزء الثامن، القاهرة، ١٩٨٣.
- (١٢) انظر على سبيل المثال :
- (١٣) كيتيا : المرجع السابق ص ٩٢.
- (١٤) انظر قائمة المراجع الخامسة بالموسيقى المصرية القديمة.
- (١٥) كيتيا : المرجع السابق، ص ١٠٤.
- (١٦) Bruno Nettl: Music in primitive culture, U. S. A., 1972, p. 122.
- (١٧) كورت زاكس : المرجع السابق ص ١٠٠.
- (١٨) تارتين بين الصنوبر المرفقة.
- (١٩) سوف نكتفي بعرض بعض صور مجموعة آلات الميراثيون المصرية القديمة.
- (٢٠) بريغونتل : المرجع السابق ص ١٢٧.
- (٢١) (٢٢) ;

A. P. Merriam, African music, U. S. A., 1958.

Bruno Nettl, Folk and Traditional Music of the Western Continents, U. S. A., 1965.

الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى

د. هانى إبراهيم جابر

للفكر الفنى التشكيلى بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية على وجه الخصوص، تقليد ثابت هو التقليل من أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية. إلى جانب ذلك التقليل من أهمية أثر الخيال عند المبدعين الشعبيين، كمصدر من مصادر التميز الموضوعى والبنائى بخصائصهما، على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى. ولقد برهنت أغلب الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين من أصحاب ذلك التقليد، والذين استلهموا بعض العناصر التشكيلية الشعبية من تصورها التقليدى والمتوارث، ووظفوها داخل نسيج الفعل الجمالى المتفرد والذاتى على ذلك المعنى. وهؤلاء الفنانون جميعاً هم الذين يفرقون بين الفعل الجمالى الشعبى كشكل فقط وبين خلفيته الموضوعية كفكر دافع له، والتي هى بمثابة الإدراك الشعبى للعمل الفنى وما يفصح عنه من وراء الشكل الجمالى له. مفترضين مع هذا أن ذلك الإدراك يمثل الإحساس الشعبى بإنعكاسات فطرية لا واعية تجاه الأعمال الفنية، وأن هذا النتاج الفنى فيه ما هو إلا مجرد نسخ عن صور تقليدية صنعها السلف للفنانين الشعبيين، ويقوم الآخرون بمحاكاتها شكلاً.

متجدداً على العمل الفنى الشعبى، ليس سوى صورة متبقية أو متتالية من آثار صور الماضى ظلت متعلقة فى ذهن صاحبها الفنان والمتلقى فى ذات الوقت من الشعبيين، حتى جاء الوقت لتصاغ مرة ثانية وثالثة وإلى آخر الذى بالمصانعة وحدها. ذلك الاتجاه أوصى لهؤلاء الفنانين بما يعرف بالشكلية فى الفن التشكيلى الشعبى على حساب الموضوعية ودور الفكر والخيال عنهما، وأشار إلى أن النتاج

وهكذا يحصر الفنانون الكلاسييون والمجددون منهم دور الفكر فى زاوية ضيقة داخل عينة التقليد فقط، دون أن يكون للفكر موقعاً مؤثراً على بناء العمل الفنى، وبالتالي يصبح لتأثير الخيال دوراً ثانوياً، ودون أن يكون للإبداع الشعبى خياله الخصيب المتكمن من طرح فكرة موضوعية ومن ورائها أفكار متتالية، وبالتالي تتبع صور جمالية متعاقبة ومتنوعة. ويضيفون أن الإحساس الذى ينعكس لدينا بأن هناك شكلاً

الفني الشعبي ظاهرة تشكيلية تتضمن نواح جمالية دون أن يكون للفكر والخيال معا اثر على الصياغة الفنية.

ولكن إلى جانب ذلك، هناك من الفنانين الواعين بالفن الشعبي من سبق لهم وأن تمكنوا من الكشف بأعمالهم الفنية المستلزمة من هذا الفن، أسلوباً وفكراً وجمالاً يحتضن الظاهرة الإبداعية الشعبية، بالإضافة إلى اقتناعهم بأن هناك إبعاداً أخرى للإبداع الفني الشعبي لا تتوافر عند الكثيرين من الفنانين الذين يمارسون فنهم من خلال قواعد أكاديمية معروفة . وهذا الكشف قد تحقق في أعمالهم الفنية التي اتجهوا على مراحل تاريخية مختلفة، والتي عبروا بها عن عقاندهم وعن ميولاتهم المختلفة بشكل يؤكد على عمق الفكرة والتخيل الفني لها. ولذلك فإن تلك الأعمال الفنية للشعبية ترتبط أشد الارتباط بالفنون الجميلة وتنسب إليها انتساباً عضوياً بما تهمله من قيم تشكيلية.

إن القيمة الفعلية لأعمال هؤلاء الفنانين الواعين بالفن الشعبي تعود إلى أنها مهدت وجهت في وصف نتاج الفن الشعبي على أنه نوع من الخيال الموضوعي، وتعود أيضاً إلى تعريفها لهذا الفن الشعبي عن الفنون الفطرية اللاواعية في القيمة والهدف، وذلك عند دراسته واستلهاه عناصره الشكلية في أعمالهم، ومن هنا كانت المادة التي قاموا باستلهاها، أو توخيلها في أعمالهم الفنية، مصاحبة في تدرجات اقتناعهم ونموه لأهمية الصورة الشكلية للشعبية وربطها بالخلفية الخيالية الذاتية للفنان الشعبي، ليصلوا مع ذلك في النهاية إلى تأكيد دور الخيال والفكر في بنائية العمل التشكيلي الشعبي، هذا التأكيد في الوقت نفسه يعني أن الصورة الشعبية لا تبني إلا بالخيال، باعتبار أن التخيل مسلك فردي وحالة نفسية خاصة بالمبدع، والتخيل بصفة خاصة في الفن الشعبي يدفع الفكرة لتتطور مع عدد من الروى، وليكتشف عنها كل فنان ومبدع بعد ذلك في صور جمالية بأسلوبه الخاص ووسائله الذاتية .

لا شك أن الفكرة وتخيل عناصرها تلعب بتأثيرها في خلفية الصورة، وتبدو جليلة لآخرين، وأن الترابط بين التخيل والصورة النهائية يرجع إلى الوعى بأهمية تشكيل الخطوط وتنظيمها داخل العمل الفني نزوعاً من الفنان الشعبي إلى معنى يطلعه ويحققه بأسلوب يكون مبرزاً لأصالة الروح في الخيال والفكرة لآخرين . كل ذلك يدعونا إلى القول: إن الفن الشعبي ليس فناً تسجيلياً لفن الماضي، ولأننا نقررنا عما كان في الموروثات، ولا هو يناقل فقط عن ما هو موجود حوله، بقدر ما هو فن تجريبي نام لدرجة أن

الأساليب فيه تتنوع والصياغة الفنية أيضاً تتفاوت، كما أن الأفكار حوله تتعدد والخيال بالتأكيد يلعب فيه دوراً هاماً. إن توخيل الفكرة بشكل منطقي وأب بالتعابير وبالمفردات التي يستعملها الفنان الشعبي تطبيق بترباط الفكرة، ثم تخيل أدائها ويأتينا في داخل الصورة النهائية لها. وعلى ذلك فإن الصورة التشكيلية الشعبية دون الفكرة لا تحقق لمظاهرة الجمالية معناها الموضوعي، وبالتالي تفقد وجودها الاجتماعي، بل وتجعلها غير قادرة على التشكل النوعي لتحقيق صفتها الشعبية. إلى جانب ذلك فالنموذج الفني الذي تمثله الصورة ليس دلالة تخنار بعفوية أو بالمصادفة، ولكنه يتحقق بجوهره الاجتماعي والجمالي في أن واحد . ويكون في هذه الصالة تعبيراً لفن نوعي له سماته الفريدة، ويكون الأسلوب فيه هو المثل لقيمة وراثية يباغتهه فناً شعبياً . وإن كل نموذج فيه يتضمن الفكرة الفريدة والصورة الإبداعية المتفردة المحتوية للموضوع الخيالي .

خلاصة هذا، إن كل هذه الصور الجمالية التي تملأ الحياة الشعبية تمتاز دون شك بالمرآحل الأكثر تعدداً من الأساليب التجريبية في الفن، وتختص بقوة طويلة من الاتصال الاجتماعي تمكناها من أن تكون الرمز الحسي والملموس للتكرار الخيالي والصفة الشعبية في الفن، ولكن يظل مع ذلك عنصر الخيال ودفاعه في الفن الشعبي هو الذي يمثل المقياس الأول للإبداع الفني. والأصل أن ننظر إلى العمل الفني لنترك الجزء على مساحة الصورة، أو لنترك الكل شاملاً الظاهرة التعبيرية التشكيلية الشعبية في شتى تنويعاتها، مؤكبين معها على أن التصور الفني وحدة تتضمن بالضرورة الفكر والخيال عنه، ومؤكدين على استمرارية الفعل الفني لهذا الفن الذي يعيل الموضوعات إلى خيال له صفاته الجمالية، التي يتناولها الفنان الشعبي حيناً بعد حين.

ولهذا فنحن حين نعيش هذه الظاهرة الجمالية في خصوصيتها الشعبية نبدأ من العمل الفني وننتهي إلى تفريعاتها الكلية في عملية تحليلية وأعية. وإذا كانت الفكرة والخيال نقطن إرتكازاً في هذا التحليل، فإن الرمز الفني أيضاً من الأهمية بمكان الكشف عنه والتعرف عليه، حيث يتخذ الفنان في حركته إرتكازاً للتعبير عن الحالة النفسية والإطار الموضوعي، وذلك في عملية إنتقالية من شكل إلى آخر، وفي عملية تبادلية تتناول الفكرة والخيال بالتحوير المناسب حيناً، وبالتشخيص المرسوم أو المجسم حيناً آخر. ويتم هذا التشكل في عملية تلافيفية متجددة وذاتية. إن الفنان

مضمونها، ولا يلق كحدود فاصلة نهائية بين ما أنتج وما يليه من إنتاج، باعتبار أن التشكيل الفني بصفة عامة يعبر عن قدرة الفنان الشعبي على تشكيل صور جمالية أخرى. وهذا وحده كفيل باستمرارية الإبداع وتدفقه. ومن هنا فإن تتابع النضج الفني يأتي دوماً بتتابع جديد من الصور الخيالية في إطار تشكيلي، تتفاعل فيها الروى، الخيالية التي ما تزال تدفع بالأفكار المتتالية والخيالات المتنوعة عنها إلى الوجود، تكثر مع المحيط بها من محسسات اجتماعية كثيرة.

وحينما نتكلم عن التفاعل في الفن الشعبي، يجب علينا ألا ننسى الأصل في هذا التفاعل، والذي هو إستداده له. وأعني بذلك الدافع الذي تسبب في تشكيل صورة مرئية، لها طابع جمالي، تتخذ من المعتقدات الاجتماعية أداة تشكيل عن عناصر التفاعل. لذلك فإن الاتجاه والميول نحو البحث عن الجمال في الفن الشعبي لا يقف عند حدود مثاليته ذاتها، ولا في شكله الأرحم، بل لأن الفكرة والخيال مما الدافعين إلى التفاعل الشكلي والموضوعي، وكان هناك تياراً متداً من هذا التفاعل عند تأثره بالدافع. ويستمر هذا التفاعل في تيار من الصور المتلاحقة متعاشيا في إستمرارية مع الوجدان الجمعي، الذي لا يلبث أن يرافقه الوعي الاجتماعي بمضوره، في مجال ترتيب أدوات الفكرة وتنظيم أدوات الصياغة من ناحية، والحاجة إليه كوظيفة تبلغ أعلى مراحل متطلباتها في الفعل الفني من ناحية أخرى. وعندئذ يصبح العمل التشكيلي الشعبي لنا له إستقلالية في الأسلوب والهدف. بيد أن إستقلالية الأسلوب والهدف في الفن الشعبي لا تعني ابتعاد هذا الفن كمحور من مساور الفنون الجميلة المتعارف عليها. والحقيقة التي تفرض نفسها أن هذا الفن يتفاعل مع الوسط الفريد والأبعاد المحددة له، الاجتماعية والتاريخية والنفسية، إلى جانب معاشته للعقل النفسي الذي يتمثل كبعد إنساني أكثر من أي فن آخر غير الفن الشعبي، ولذلك فإن هذا الفن الأخير يبلغ أعلى درجات كماله عندما يحقق وظيفته الإنسانية بحضوره الاجتماعي.

وهكذا نرى أن الفن التشكيلي الشعبي هو جنس من أجناس الفنون الجميلة، ولا فرق بينه وبين الأنماط الأخرى، والتي كانت سابقا تعرف بالفنون الرسمية أو ما شابه ذلك، لأن هذا الاتجاه في التعامل مع أحد الإبداعات الإنسانية للتصنيف بالجمال والإنتشار والحضور الاجتماعي أمر غير طبعي، ولا يتفق مع ما نراه الآن ومنذ فترة من معالجات كثيرة فنية يتخذ فيها التوثيق الشعبي ركناً جوهرياً من أركان التعبير الجمالي لعدد من الفنانين العالميين والمحليين.

الشعبي في هذا كله يلجأ إلى الأساليب التجريبية المدعمة بالخبرة، فيسلم مجتمعه تلك الفكرة، وذلك الخيال، وهذا الرمز في صور مرئية. وهكذا فإن تلمع هذه الحركة في التعبير الفني، وخصوصيتها، يساعدنا كثيرا على أن نستخلص في النهاية موضوعاً تشكيلياً يتضمن الفكرة والخيال والرمز في إطاره التعبيري، ونستخلص مع هذا طبيعة الفن الشعبي.

في الفن الشعبي، كان من المستحيل علينا أن نتقل من الصورة إلى فروعها، أو من الفرع إلى الصورة، دون أن نلمس حضور نوع من الإبداع الفني في الوقت الذي يحقق فيه الشكل الدال على شعبيته. فالشكل في الفن الشعبي وحدة واحدة تتضمن كل النواحي الأخرى كالخيال والوظيفة والتعبير الفني، والفكرة والخيال بالنسبة إلى صياغة الشكل الجمالي عاملاً مجرداً ابتدعهما الإنسان مع تاريخ الإبداع الشعبي، والتجارب والميول الإنسانية نحو الفنون الجميلة، ولتتمكن الفنان الشعبي وجماعته من أن يهيلا كل ذلك إلى تصورات تشكيلية لها مضامينها الخاصة، وإلى مفاهيم وظيفية من خلال فعل جمالي له خصائص التشكيل الفني، ليلجئ دوراً في التعبير عن الذاتية الاجتماعية والخصوصية البنيوية. وهكذا، يمكن لنا أن نقول: إن لم يكن للفكرة والخيال دور مؤثر لما كان للفن الشعبي إستمراريته. وإنما هذه الإستمرارية هي دليل على أن هذه النوعية من الفنون الجميلة تتضمن خليطاً من المفردات الواعية بالقيم التشكيلية، بالإضافة إلى التمتع بالوعي الفني والتنظيم المنسق مع الخواص الأخرى. ومن هذا المنطلق نشير إلى أن الفنان الشعبي بمجرد أن ابتدع أسلوبه النوعي ضمن الفنون الأخرى أتاح لنفسه ولفنه مكاناً في الفن الجميل.

من المعروف أن المرحلة السابقة على تشكيل الصورة هي اللحظة المستقلة عن باقي الخطوات التي تلي تنفيذ الفعل الفني، لأن إمكانات التأثير بالخيال الجمعي ومعيطاته تبدأ في الحوار بعضها مع بعض حتى تقف عند حتمية معينة، وهي لحظة الوصول التي تعرف بالصورة النهائية لشكل العمل الفني. وخلافاً لذلك فإن إمكانات القطعة أمر وارد في تلك المراحل، وهي مراحل لا شك في أهميتها أيضاً على صياغة العمل الفني. والحقيقة أن الفعل الفني في صورته النهائية يأتي إلى المجتمع الشعبي بعد أن يكون قد بلغ درجة عالية من النضج الفني والاستيعاب الكامل للتخيلات الشعبية عنه، ولكن مع ذلك يظل العمل الفني غير نهائي كتصور مثالي للفكرة المحورية أو للخيال اللحظي حول

من نواحي التعبير الجمالي، وخصوصاً مع نمو الدراسات الاجتماعية المتصلة بتعريف الفن وتصنيفه، والفنان والناحي التعبيرية التي تشكل البناء الشكلي والمعرفي والتقني للفن الجميل بصفة عامة، ولهذا لا يمكن تجاهل تلك الدراسات عند تحديد قيمة العمل الفني وحده الموضوعية، وعلى الرغم من أن تعريف أحد مجالات التعبير الفني بأنه شعبي، يعني اتجاه تعبيرى مغاير ومتباين بمواصفاته وحدوده الاجتماعية والثقافية عن فن آخر له طبيعته الفنية فى الأسلوب والتعبير والموضوع، والذي يوصف فى هذه الحالة بأنه فن اجتماعي خالص. فالفن عندما يعرف بأنه اجتماعي يتحدد ذلك داخل نطاق فريدة التعبير، وفريدة التدفق، وخصوصية الفنان؛ ولكن باعتبار أن الفنان داخل المفاهيم الاجتماعية للعلم ذاته ولابد مجتمعه، وثقافته تتبع من مجتمعه، وأن فنه ينتج لأفراد مجتمعه، فالفن وإنتاجه يميلان فى كيانهما مجتمعاً. وهذا هو المنظور الاجتماعي للفن والفنان، ومن وجهة متفردة لنوعية الإبداع . أما عندما نعرف فناً بأنه شعبي، فإننا نحدد له طبيعته التي تعقب فيها فنية المبدع وتعيش داخل منظومة الرؤى الشعبية للمجاعة، وبنا على ذلك، فإن الفنان من المنظور الاجتماعي ليس محتماً عليه أن يوظف العناصر الجمالية والموضوعية الثقافية الشعبية فى أعماله، ولكن هذا الفعل يعتبر أمراً حتمياً للشعبين الشعبيين لتعمل الجوانب الدالة على شعبية أعمالهم، من خلال الفهم الراعى للمصالح الثقافية والأبعاد الاجتماعية التقليدية، مع الالتزام بقبول المجاعة لأعمالهم الفنية. إن الالتزام بالانتماء من الموروثات الشعبية نوعاً من الخيارات التي تحددها ميل الفنان الاجتماعي، دون الالتزام فى الوقت ذاته بحتمية ذلك الاتجاه عند الفنان الشعبي.

والفن الشعبي، بين استهلاك وتوظيف عناصره الجمالية والموضوعية، يجهنا نؤكد على أثر الأبعاد الاجتماعية فى صياغة الوحدة التشكيلية صياغة تتفق مع الظاهرة الشعبية فى مدلولها وقيمتها الإنسانية. فالفنون الشعبية بدون أبعاد اجتماعية ليس لها خصوصية، وضرب من الإنتاج الحرى فحسب. ومع الأبعاد الاجتماعية فإننا نضيف إليها وإلى العوامل البيئية عاملاً ثالثاً هو عامل الزمن المتغير والبعد التاريخي له. ففى هذه الورقة نستقى من التطور التاريخي للثقافة الفنية شواهد عديدة على أهمية البعد التمتوى فى الفنون الشعبية. ولا ريب أن هذه الشواهد هى الخلفية الجمالية النامية والإنتاجية للتطورة التي عبرت عن السمات الخاصة للمصاحبة لإستمرارية هذه النوعية من الفنون. يعتقد

بالإضافة إلى أن الحقيقة تشير إلى أن الإبداع فى الفن الشعبى يكون نتيجة لصفات ثقافية بيئية تصل بالقيمة فيه إلى أعلى درجات الخصوصية، وتعمل على تأكيد هويته ومعايشته لأحاسيس وخيالات الشعبين. وهذا الأمر وحده جعل حاجات الأفراد تتشابه مع الملن من الصور الجمالية، وقد انطبعت تلك الحاجات انطباعاً محدداً وفريداً . وهذا يعنى أن هناك علاقة وثيقة الصلة بين الفن الشعبى واجتماعيته وإنتشاره، وأن هناك تأثيراً كبيراً لما يسجبه الأفراد الشعبين من تصورات على العمل الفني. وأن هذا التأثير يعايش وجدان الفنانين الشعبيين وروايتهم الحسية والوجدانية، ويكون دائماً متلفاً بالخيال عنها . ومن أجل ذلك لم يكن الخيال عند الشعبيين سوى مجموعة من الفرائز والأحاسيس، منها ما هو منطبق عن حالة حاضرة، ومنها ما هو متدفع عن الماضي. بل تكون هذه الفرائز فى مجملها الإنسانى مصاغة بالوراثة الذهنية صياغة تكاد تكون ماثلة عند كل فرد من الشعبيين على أنها خياله وحده هودون الآخرين. وإذا كان هذا الفعل من الفنان الشعبى دليلاً كافياً، وكفيلاً بقدرته على الابتكار والإبداع، فإنه فى الوقت ذاته ليس دليلاً على نشوونه عن موروثاته، أو خروجاً عن ثقافته البيئية والشعبية، بذلك باعتبار أن الفن والفنان فى حالة دائمة من المعاشية والتعمق والاستبطان، وهى حالة حتمية لحركة الفن الشعبى وطبيعته الإنسانية التي تأخذ طابعاً وانطباعاً لخصوصية الفنان وإبداعه.

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : هل للفن التشكيلي للشعبى يمكن أن يكون عالمياً على الرغم من خصوصيته للمكانية ونوعيته الاجتماعية؟ الحقيقة تصوننا إلى القول: إن هذه الخصوصية وتلك النوعية تدفعان الفن الشعبى إلى العالمية كلفة تشكيلية جمالية لها مفرداتها وإساليبها التعبيرية، التي تتعمق فى البعد الإنسانى بشكل يقترب من الوجدان العالى بطريقة أكثر سلاسة، وأوثق أنسيابية، ومن خلالها تتكسر حواجز خطوط الطول والعرض، وأيضاً للوانع الجغرافية. لذلك فالفن الشعبى كالهواء يسير فى كل مكان توجد فيه حياة اجتماعية؛ لأنه ضرورة يعبر بها كل مجتمع عن أصالة إبداعه وموروثاته الجمالية، وتتخذ الجماعات التي لها ثقافتها التقليدية وسيلة تعبير ولغة حوار مشترك بين أفرادها وبين واقعهم المادى والحسى، وفى الوقت ذاته يتدله الآخرين.

إن تعريفاً مثل «شعبي» لفن واجتماعي» لفن آخر لهو شأن كثير من التعريفات التي تستخدم حينئذ لتحديد ناحية

ثانيهما: الفنون الشعبية من واقع إيمانها للثقافة المادية تصبح كإنتاج متميز بشعبيتها وأصالتها، وارتباطه بالخبرة الحرفية وبأنماطه الجمالية، إلى جانب دلالة الثقافية والوظيفية، فهي لا تساعد فقط على التكيف الإنتاجي مع متطلبات وحاجة أفراد المجتمع لهذا الإبداع في جوانب وظيفية ونفسية، بل إنها تساعد هؤلاء الأفراد على تقبل المؤثرات الجديدة التي تصاحب التطور التاريخي والنظم المستحدثة المصاحبة له من وحدات تشكيلية وزخرفية وبنائية، ثم أثر ذلك كله على وجود النمط التاريخي التقليدي للفنون الشعبية.

أي أن الفنون الشعبية مغ ثقافتها المادية وبعدها التاريخي تعمل على تكيف الأفراد لهذا البعد النامي في اتجاه المستقبل. وبهذا نجعل العلاقة بين نواتج الفنون الشعبية وبين حاجة المجتمع ذوقه الجمعي في تفاعل دائم، وفي حركة إنتاجية دافعة لإستمرار الإبداع والحرف النابتة له.

وإزيادة التأكيد على ذلك، فإن الأبعاد الاجتماعية بدورها هي أيضا في حالة نامية في محدداتها السلفية، وهذه ليست إلا حقيقة واقعية. وبمعالجة هذه الحقيقة بتلهم يمكن الأخذ بالبعد التنموي كمنظور يحقق الأبعاد الاجتماعية وأشكالها في الفنون الشعبية. وهذا لا يتأتى إلا بعد هذه الإجراءات:

١ - إكتشاف الأبعاد الحضارية التي مرت بالمجتمع، وأثر ذلك على مسار الثقافة المادية وعلى الإبداع الفني فيها، وعلى تنوع الأشكال الجمالية والأنماط الحرفية.

٢ - هذا الإكتشاف لن يحقق جدواه إلا بالدراسة التاريخية للعناصر الإنتاجية وملاحمها المتغيرة، وضرورة مقارنة ذلك بالأمور الأولى للثقافة المادية.

٣ - تصنيف الأبعاد الاجتماعية المؤثرة، بحكم علاقتها بحدود التغير النامي، في الوحدات الإنتاجية وورشها أيضا.

ولذلك فإن هذه الدراسة المقدمة ترى إضافة بعد ثالث على البعدين السابقين، وهو بعد الزمن المتغير، إلى جانب بعد البيئة والأبعاد الاجتماعية التقليدية كعوامل متسقة في تحديد خصوصية الإبداع في المكان والزمان. وفي هذا المعنى يستقى البحث من التطور التاريخي شواهد عديدة على المنظور التنموي للفنون الشعبية، وعلى وجود التحرك المحسوس في أنماط الثقافة المادية وأشكالها التعبيرية والفنية، وأيضا في تنوع السلوك الاجتماعي في توظيف الإبداع الشعبي بالشكل الذي يتوافق مع طبيعة المرحلة

الدارسون للفنون الشعبية، ولنواتجها الإبداعية التي تنفرع منها، أنه في إمكانهم التعامل مع هذه النوعية من الإنتاج الفني، لو اتبعوا طريقة خاصة سلفية في وضع معايير تتفق مع المنظور للفهم السائد حول هذه الفنون وطبيعتها الشعبية. وهذه الطريقة تعتمد أولا على الإدراك الكامل للظواهر الاجتماعية المحيطة بهذه الفنون وابعادها التقليدية وتأثيرها على الشعبين أنفسهم، بصفتهم المنتجين لهذه الفنون، وعلى طبيعة النواتج الفنية بالتالي، بإعتبار أن الصانع وإنتاجه ظاهرة مكانية لها خصائصها الإنسانية والبيئية.

والحقيقة أن عادة التفكير الزمني، وخاصة بالنسبة للذين يهتمون بالاستلهم من الموروثات الشعبية، لم تترسخ في دراساتهم بالشكل الذي يتصوره الكثيرون من الدارسين للفولكلور. ففي دراساتهم لهذه الفنون فضلوا، بل لجأوا إلى أن يتبعوا في تفكيرهم ونظرتهم، البحوث الاجتماعية؛ وخاصة المنهج التقليدي منها، فأرجعوا المسائل الإنتاجية الشعبية إلى الأبعاد الاجتماعية كمحددات ثابتة لطبيعة البناء البحثي حول الظاهرة الإبداعية. وهذه الطريقة غير الواقعية هي التي تغلب على تفكيرهم، وخاصة عندما يتعاملون مع المادة الفنية بإعتبارها عنصرا حيويا يتعمق في ماضيه ويتأثر بعامل الزمن، وهذا ضرورة هتمية. وما يرجع عدم الأخذ بالطريقة البحثية حول تأثير الزمن بدوره في التغير الشكلي للأبعاد الاجتماعية، عدم قناعتهم بالدور الذي قامت به الثقافة المادية من واقع تأثير فنونها الشعبية على التغير الاجتماعي المستمر مع حركة التاريخ؛ ذلك لأن التغير الاجتماعي يقوم على تنوع الأشكال السلوكية وإنعكاسها على وسائل التعبير الفني، وعلى تعدد الوانها للمستحدثة للفنون الشعبية في أي من المجتمعات، حتى العريقة منها في تقاليدتها، كحتمية تاريخية ومنطقية. وبما أن الفنون الشعبية إنتاج محوري في الثقافة المادية، ولها دور رئيسي في التعبير عن الأبعاد الاجتماعية من واقعها المستمر والتاريخي، فتقوم على مدى تأثيرها بالعلاقات التاريخية من واقع الزمن المتغير مؤدية بذلك وظيفتين أساسيتين:

أولهما: الفنون الشعبية تتضمن أشكالا تعبيرية وأنماطا إنتاجية تتفاعل مع حاجة المجتمع، وتعبّر عن خواصه النفسية والعملية، وهي أداة للتعبير التعبيري والشكلي للوحدات الفنية. وفي الوقت نفسه تقوم الإبداعات الشعبية بدور تنموي، يكون بتأثيره عوامل الضبط لوسائل الانتشار والتوثيق في كل مرحلة تاريخية.

٣ - الثقافة الفنية والمادية: هي التعبير الملموس والمحسوس عن النمط السلوكي تجاه العتيدة والتقاليد والعرف والممارسات الاجتماعية الأخرى. وهذه الثقافة تأخذ طريقها نحو التشكل بظهرة الجماعة وحس الأفراد، إلى التعبير عن إحتياجاتهم العملية والمعيشية والروحانية والروحية. وهذه الثقافة الفنية والمادية هي السمة الجمالية والإبداعية البيئية التي تعرف الإنسان الجمعي وبيئته الخاصة.

ولكن، ونحن نؤكد على هذا المعنى، ندخل أيضاً دائرة التحفظ حين نذكر الإنسان الجمعي؛ حيث إننا نشير إلى الفكر الجمعي في هذه الجزئية التي تتضمن أيضاً الإبداع الجمعي، دون أن نتغافل عن الملول الإنسانية الفردية نحو الإبداع الفني والإبتكار الجماعي. ذلك لأن الإبداع الجمعي لا يتعارض مع الإبداع الفردي من حيث إن الإنسان الشعبي هو الذي يحمل الملول الوراثة نحو إنتاج فن بدعامة فطرية وثقافية اجتماعية. ومن هنا فإن الثقافة الفنية والمادية تعد إنتاجاً مؤلداً من همد من الخبرات المتواصلة فيما بينها عبر تاريخ المجتمع.

وفي الثقافة الفنية والمادية تندمج الأنواع الاجتماعية مع اللتوجهات الإبداعية، وتمتزج بعضها ببعض الآخر، وذلك تحدث عملية نقل الخبرات، وينشأ نتيجة لذلك الوعي الجماعي الذي هو قابل للإنتشار بين أعضاء المجتمع. وعلى هذا فإن إنتشار الوعي الجماعي يؤدي إلى خلق حالة من التواصل الفني لأشكال فنية متميزة ببيئتها.

والتقاليد الاجتماعية هي التي تشكل سلوكيات أفراد المجتمع، وتحدد أفعالهم، وتعمل بهم نحو تاصيل الهوية الثقافية والمكانية من خلال محاكاة مورثاتهم الاجتماعية والفنية. وأن من خصائص فعل المحاكاة للتقاليد نقل صور الماضي في حاضر الجماعة، وذلك من خلال الأفكار والأنماط التي يتوارثونها جيلاً بعد جيل.

من آثار التقاليد على المجتمع أن إبعادها تصبح عادة ملزمة عند الجماعة وتشكل لهم أفعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض. فضلاً عن ذلك أن صفاتها المعيارية تجعل من العادة الجماعية عرفاً مؤثراً على جوانب الحياة بما فيها الثقافة وفنونها الشعبية. ولعلنا، ونحن نؤكد على تلك اللوضوعات التي تحكم التقاليد الاجتماعية، نشير إلى أن الفنون الشعبية هي إبتاع الثقافة الاجتماعية التي تتجده في قاعدة حركة الزمان، والتي بنيت على أرضية المكان، وأن

التاريخية وخصوصية الزمن المصاحب لها. ولا ريب أن هذه النشاهد ما هي إلا بمثابة الخلفية الثقافية والجمالية والإنتاجية، وما هي إلا أداة دالة على الخبرة المتراكمة التي اكتسبت العمل الشعبي إستمراريته وعمقه في تاريخه الفني.

وموضرع الاستلهام والتقليد في الفن الشعبي يرتبط ارتباطاً بالاباد الاجتماعية وموضوعاتها ومبادئها الفنية، وهي:

أولاً - البيئة الاجتماعية والفنون الشعبية :

يجب أن يكون واضحاً أن فكرة الإبداع الشعبي كتعبير عن الذوق الجماعي في المجتمع لا يمكن أن تنفصل عن الابداع الاجتماعي؛ فالفنون الشعبية ليس في الإمكان أن تحدها إلا عن طريق مظاهرها الاجتماعية. ومع ذلك فإن هذه المظاهر هي التي تتكلم عن طريق الفنون الشعبية.

تتكون الفنون الشعبية في بيئة، والبيئة هي بمثابة الخصائص التي تعدد الصفات النوعية لهذه الفنون، وهذه الصفات تتحول إلى سمات فطرية موروثة، وكل هذه السمات هي ما ينشأ عن تلك الصفات البيئية، من أبسط أنواعها وأعماها إلى ما هو أعماقها وأعمدها، وإن إختلاف نسبة تراكبها ودرجة حدتها تثمر خصائص تعبر عن الأشكال الأصلية والتراثية.

ومن المنظور السابق تبرز هذه الخصائص في:

١ - المكان وخصائصه : وهو البيئة التي تحمل المؤثرات الطبيعية والمناخية والتضاريسية، التي في وحدتها تشكل الإنسان وتمايشه في واقعهما وفي رموزها أشكال طبيعية وغيرها .

٢ - الوراثة الاجتماعية: إذا كان الجنس هو الذي يحدد الصفات البيولوجية لأفراد المجتمع، فإن الوراثة الاجتماعية تتحدد بالتقاليد والمعادات والعرف وكلها من صنع المجتمع ذاته، ومن خبرته المتوارثة نتيجة للواقع والريغبات والمصالح المشتركة، ونتيجة التفاعل الإنساني مع المكان ومع نوعية الثقافة السائدة.

ويمكن أن نشير إلى أن الكشف عن الصفات المميزة لمجتمع ما، لا يمكن أن يتم إلا في حالة المعاشية مع أشكال الوراثة الاجتماعية والصفات البيولوجية وطبيعة المكان، بالإضافة إلى ذلك الإهتمام بنوعية الخبرة الإنسانية التي تراكت عند الأفراد وشكلت معها ثقافتهم.

الإبداع في هذا الإيقاع لا بد له أن يتأثر بالأشكال التاريخية، وأن يتفاعل مع فعل المحاكاة لهذه الأشكال. ويقتضى عن هذا نوح جمالي وحرفى، ومدلول اجتماعى جديد مضافا إلى الثقافة السالفة. وبعبارة أخرى يمكن القول: إن الإبداع فى الفن الشعبى يعيش رموز التقاليد الاجتماعية، إلا أنه يجمع بين الماضى بترائه وبين حاضره بإحتياجاته الفنية.

حين يجرى الحديث عن الإمتزاج فى الفنون الشعبية، أو التركيب المستحدث، فإن الإشارة تقيد أن الفنون الشعبية تحفظ أصالتها بإنتاج متنوع متجانس ومتطابق مع الذوق الشعبى المتعايش مع عصره، ويكون ذلك مبنيا على الرأى الوراثية الحرفية بشكل أو بآخر، باعتبار أن الإبداع والمتلقى من الشعبين يتبعهم فى إنتاجهم الذوق الذى يلقى بإحتياجاتهم النفسية، التى ترمى إلى إظهار معنى من معانى الإبداع الشعبى، وهو التفرّد للمكانى والخصوصية الجمالية.

ولأنك أن التقاليد الاجتماعية مع التقاليد الإنتاجية فى الفنون الشعبية، وفى مجال الإبداع بالتحديد، تؤكد فى مجملها على بقاء القديم من المورثات، وذلك من خلال القدرة على إبداع أشكال فنية تحقق التواصل بين الماضى والحاضر.

إن مدلولات الخبرة ورموز الجمال فى الفنون الشعبية، تدل كلها على العلاقة الوثيقة بين المنتج الفنى وبين التقاليد الاجتماعية، ولكن إن يتم ذلك إلا من الوجهة التاريخية، التى لا بد لها وأن تقع فى دائرة الزمان للتغير. ولهذا فإن الفنون الشعبية تعد معياراً حقيقياً للأصالة الاجتماعية، وواجهة للإبداع الاجتماعية، ومنتجات الفنون الشعبية تقع فى جانب كبير من الأهمية عند البحث عن الشخصية المكانية بكل ما لها من خصوصية، وأيضا تهدينا إلى تمييز الإبداع الفنى والفوضى الحق فى مجتمع من المجتمعات.

وعلى ذلك فإن الفنون الشعبية لا تتوقف عند حدود التقليدية، كما هو حاصل فى الأبعاد الاجتماعية؛ لأن المبدعين الشعبين عندما يتناولون تلك الأبعاد الاجتماعية بما فيها التقاليد الشائعة، فإنهم يتناولونها بإعادة صياغة وإعادة تنظيم، وذلك بتدخل فنى، وإمتزاج شكلى. وهكذا كانت الفنون الشعبية ترتكز فى إنتاجها على بنية سابقة للتشكيل والتصوير الموضوعى والجمالى، ولذا فهى، أى الفنون الشعبية، ليست متروكة عند حد محاكاة القديم بدعوى الحفاظ على تقاليد الشكل الموروث. وعلى الرغم من أن الهدف الإنتاجى لها يكاد يكون واحداً فى كل مرحلة

تاريخية، إلا أنها ليست آلية فى التشكيل ولا فى التصور، بقدر ما هى إنسانية فى التعبير، ولذلك فهى دائمة النمو فى نطاق شعبيتها وفى داخل حدود هذا المعنى والوظيفة.

ويستخلص من ذلك كله أن لكل اتجاه من اتجاهات التعبير فى الفنون الشعبية جانباً تطورياً يتطلب متابعته بالدراسة التاريخية والجمالية، وبعبارة أدق السعى نحو التحليل الموضوعى والشكلى للوحدات الشعبية من واقع تاريخى وجمالى، وأن يتم ذلك من خلال الوعى بأن الفنون الشعبية نسق جمالى أول، ثم تعبير اجتماعى. وأن هذا النسق وذلك التعبير مجال واحد تتفاعل فيه الوحدات البنائية التشكيلية التى تقدمها المراحل التاريخية وثقافتها الفنية فى كل مرحلة.

ويضاف إلى هذا، الأبعاد الاجتماعية التى تزود الشعبين بالوسط الفنى أو المجال الحرفى الذى يمكن فيه ومن خلاله أن تتحرك الفنون الشعبية، وأن تحدد لهم النشاط الفنى الذى يعملون فيه. والنتيجة سوف تبين لنا أنه من الصعب أن ننزع من الفنون الشعبية الأشكال الأصلية، على الرغم من أن المبدعين سوف يتناولونها فى إنتاجهم كوحداث مستقلة بعيدة عن تقليديتها وإبعادها السابقة؛ وإن كان روح الشعبية يملأ العمل الفنى ويؤكد على الأصالة الفنية. وتظل الصعامة الجمالية الفنية الوراثية دائمة على الرغم من الإطار التلصوى النامى الذى تعيش فيه الفنون الشعبية.

إن أساس التقاليد فى الفن بصفة عامة، وفى الفن الشعبى بصفة خاصة، يكمن فى إنفعال المبدع الشعبى بالأشكال والموضوعات الاجتماعية. وهذا الإنفعال هو الإنفعال النوعى الذاتى الذى يصلح ثقافة عصره، أو هو الجانب الوجدانى للإنسان النامى. ويمكن أن نقول: إن الإنفعال هو إنعكاس للوجدان الذى يعايش حاضره. والمشكل التقليدى الذى يثار فى هذه القضية يدور حول أهمية أن يهين الفنان الشعبى نفسه لإرتضاء تقاليد المجتمع الذى يعبر عنه، والتأثر إلى حد الإلزام بالأشكال الفنية المتوارثة. ويرجع هذا إلى عدم الإهتمام بالدراسات التاريخية والجمالية، والموقف الناشئ تبعاً لذلك هو الاتجاه نحو الأبعاد الاجتماعية مقياساً للتعرف على الثقافة المادية، وبالتالي الفنون الشعبية فيها. ولا تعنيا هنا هذه التبعة العلمية إلا فيما يختص بالبعد الخاص بالأصالة الاجتماعية وأثرها على أصالة التعبير الفنى، وهو ما نعنى به العمق التاريخى للتوارث للعنصر التشكلى وإرتباطه بالوظيفة الاجتماعية.

متكامل، منطوقاً على تحيز علمي. وزيادة على ذلك، فإنه على الرغم من إرتكاز الفنون الشعبية على الأبعاد الاجتماعية، فإن الطريقة التي تتصنع بها عن تأثيراتها على الإبداع الفني تتوقف على الخبرة المتناهية للمبدعين أنفسهم في التعبير عنها وعن تقاليدما الاجتماعية. وبالحاقاً لهذا، فإن التقاليد الاجتماعية - وهي أهم الأبعاد الاجتماعية كما أوردنا سلفاً - لها نصيب كبير في الحفاظ على الموروثات الفنية كقيمة إنتاجية وقيمة وظيفية، علاوة على أنها قيمة جمالية وتشكيلية.

والواقع أن ثمة تشابهاً كبيراً بين القيم السابقة وبين الدور الذي تلعبه هذه القيم في إطار التربية الاجتماعية لخلق انساق خاصة للسلوك البشري؛ علاوة عن نسق للقرابة وأيكولوجية المكان وبنائه الاجتماعي؛ حيث إن الدارس للفنون الشعبية لا يستطيع أن يفهم خصائصها الجمالية الذاتية، بوضوح وبقوة، إلا إذا نظر إلى إرتباطها وتفاعلاتها ضمن الانساق العامة للمكان ككل، بإعتباره وحدة إنسانية متكاملة ومتماصة. إن إدراك جميع هذه التفاعلات والانساق شرط تفرسه الدراسة الجمالية الشعبية التي تقر بأن جميع مكونات العمل الفني المادية منها أو التعبيرية، الصركية والحسية، وحدة متكاملة متباعدة التأثير والتفاعل، ولا يمكن فهم أي فعل فني إلا بأخذ الأفعال الأخرى بعين الاعتبار.

والفولكلور يهتم بدراسة المنتجات الفنية المادية وغير المادية، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المنتجات والبيئة المكانية والخصائص الإنسانية. فهو علم يعني بدراسة الظواهر الإبداعية، وهو بإفتتاحه هذا يكشف في الوقت ذاته عن الحياة الاجتماعية والوقائع المكانية كظاهرة متكاملة، عبرت عنها الفنون الإبداعية للإنسان الاجتماعي. فمن المعروف أن الإنسان في بيئته له مطالب متعددة، وله سلوكيات متباينة يقومها تقويماً في تصورات التشكيلية، ويعبر عنها في منتجات لها صفاتها الجمالية. وبناء على ذلك فإن دراستنا للفنون الشعبية، وتقاليدما الخاصة، ليس من حيث إمكان تأثيرها على التقاليد الاجتماعية السائدة بين الأفراد، بل من حيث إنها مسلك فطري له تاريخه في مجال الإبداع، يتصرف فيه الوجدان والصن ويحقق بالحاجة إليه؛ وبذا يحدث التأثير غير المباشر للتقاليد الاجتماعية وأبعادها. فدراستنا للتقاليد الفنية لا تعني البتة الدراسة الجمالية لحسب، فالحياة الاجتماعية وأبعادها وظواهرها تتكشف بدورها عند الدراسة.

وليس هناك أدنى شك في القيمة الرفيعة التي تتجلى في كثير من الفنتوجات التي أبدعتها أيادي الفنانين الشعبيين من أشكال تعبر عن بيئاتها المختلفة بشكل تصبيلي، وفي أهمية ما نسميه بالوجدان الذاتي الجمعي الجمالي الإنتاجي. غير أن القيمة والشكل التصبيلي لا يعدان إضاحاً وتقسيراً له معنى الثبات الفني عند حد الموروثات فحسب، وإنما يعد فيما يبدو من طبيعة الفنون الشعبية، مما يدفع إلى القول بأن المبدعين في كل مرحلة زمنية مرتبطون فيما يثار بينهم من موضوعات جديدة ونمو فكري واجتماعي، لأنهم فنانون قبل أن يكونوا تسجيليين. والإبداع الذي يدفع الغريزة إلى الإنتاج الفني إنما هو متطور بطبيعته، ومجرد اسم كلي يطلق على عدد كبير من أنماط التعبير الفني بأشكاله المختلفة. والغريزة الفنية تشتمل على عنصر مشترك يجمع بين دوافعها المتباينة فيما بينها، ألا وهو التجديد والإندماج؛ ولكن ليس هناك ما يفيد تفسير هذه الغريزة من وجهة نظر اجتماعية عندما نتعرض لمكوناتها، بقدر ما يفيد وجود جانب نفسي يؤدي إلى نشوء الدوافع المسببة للعمل الفني، ويؤثر بدوره في الحياة الاجتماعية. وهنا تتكون الرغبات في وراء حضور العمل الفني في المجتمع، والتي تنحصر في مدى تطبيق الخصائص الجمالية والموضوعية وبيان كفاءات معالجتها للواقع الملبان للفعل الفني.

وما يعزونا في هذه الحالة هو أن نعرف لماذا تنشأ هذه الدوافع الإبداعية عند بعض الأفراد دون غيرهم في ذات البيئة، لنصل إلى أن الأبعاد الاجتماعية ليست بالضرورية أن تكون هي المشكلة أو المسببة للفنون الشعبية، حتى في حالة تحللها إلى دوافع اجتماعية خالصة، وما يبنى عليها من إدراك اجتماعي مشترك تجاه الفعل الجمالي، ولكننا لا نرى هذا الإدراك الاجتماعي سوى أنه قبول من المجتمع للفن الشعبي البشري.

وعلى هذا فنحن نؤكد بدورنا على أهمية الإدراك الجمعي تجاه الفن الشعبي، لما له من قوة في إستمرارية هذا الإنتاج ونوعيته. فهذا الإدراك لا يكشف عن نفسه من واقع المعاشاة مع فنونه فحسب، ولكنه يتجلى أيضاً فيما ينشأ على الموروث الفني من تحول شكلي للمنتج الفني، يزيد في قابلية أفراد المجتمع له، بكل ما يبدع من أشكال أصيلة. ولذلك ينحصر ما لهذا الإدراك الاجتماعي في توازن خالص يظلم العملية الإنتاجية داخل الإطار التنموي والتفاعل الجمالي مع المستجدات الثقافية. ولذا فإن تفسير الأبعاد الاجتماعية تفسيراً يعتمد على مدلولات المسببات، ليعود منهاجاً غير

التي تحقق له أيضا القيمة التاريخية والمنطقية والواقعية؛ لأنها في النهاية تشكل القيمة الاجتماعية للإبداع الجمعية للفنان الذي يعيش مجتمع معين في عصر معين. كل إنتاج فني هو فكرة تعبر عن الطبيعة والحياة، سواء عرفها أو جهلها الفنان، فهي تقوده وهو يعمل لإخراجها محسوسة ملموسة. وهكذا جسد تين مجمل أفكاره عن دور الفنان وطبيعة عمله.

وإذا كان هيبلوليت تين فصل الفن بذلك عن منظوره الفلسفي وجعله اجتماعيا صرفاً، إلا أن هناك نوعاً من التوحد الفكري بينه وبين الاتجاه الفلسفي، من حيث إن الفلسفة أكدت على عمقية الفنان في ترجمة الأصول التي صورتها له الآلهة في أعمال فنية مادية محسوسة للغير، وهو بذلك يعمل من خلال المحاكاة لأعمال ذهنية مرسله له من العالم الخيبي. ونرى هيبلوليت تين في مدرسته الاجتماعية يؤكد على أن الفنان ما هو إلا ممثل للعقل الجمعي الذي يضع الضوابط الحاكمة لأي عمل فني يقوم به الفنانين، وبتقيد شروط عامة واقعية، ويوجهه إلى ذلك حفظه الماثورات الاجتماعية. ونشير إلى المعنى الذي قصدناه من التوحد بين النظرتين الاجتماعية والفلسفية في إلغاء حرية الفنان في التصور والتشكيل، وبالتالي فإن الفنان هنا إما أن يكون ناقلاً في المنظور الفلسفي أو معبراً عن الشروط العامة التي هدته لها الأبعاد الاجتماعية. وعلى ذلك فإن الفنان يصبح الوارث لأصناف قومه، ويصبح أيضاً الناقل الدائم للفنون السابقة دون أي إضافة أو تدخل أو صياغة جديدة. وهو أمر يجانبه الصواب، ويبتعد تماماً عن واقعية التاريخ الطبيعي للفن، ويقف ضد النمو الفكري والصحي، وضد النزعات الفنية المتجددة. وليس معنى أن الفن ونواتجه المادية والجمالية يوحد المشاعر بين أفراد المجتمع، ويخلق ذوقاً جمعياً، أن يكون الفنان مطيعاً لهذه الوظائف طاعة عمياء بلا شخصية إنسانية مبدعة قادرة على خلق صيغة جديدة للحياة ولون جمالي متفرد. إن هذه الأشياء ما هي إلا أفعال إنسانية لا بد للفنان من إستغلالها والإستفادة بها.

ثانياً : الوراثة والعنصر في الفنون الشعبية:

في هذه الجزئية نحاول أن نطرح تساؤلاً من إمكانية توارث الإبداع بين الأفراد كتوارث الأسس البيولوجية والثقافية للتقاليد الاجتماعية. تؤكد الدراسات الاجتماعية والنفسية على دور الوراثة الكي في تحديد نوعية الشخصية وسلوكها العام من خلال ما ترثه من خبرات مسبقة للأجيال

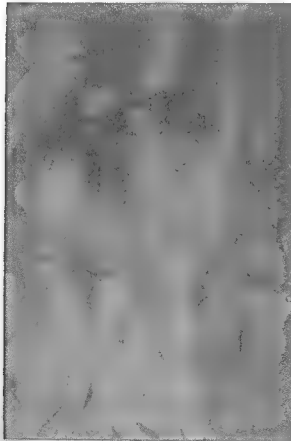
سبق وإن حاول كل من دوركايم وشارل لاول ثم هيبلوليت تين أن يبينوا العلاقات المتبادلة بين الإبداع وبين البيئة ومظاهرها، والحياة الاجتماعية وثقافتها، في دراساتهم لعلم الجمال. والواقع أن البيئة بكل خصائصها وثقافتها تلعب دوراً هاماً في تشكيل السلوك الجمعي، والنظام الاجتماعي الواسع، وذلك حتى يمكن للمبدعين الاندماج مع البيئة بآثارها السببية للاحتفاظ بأسلوب حياتهم، ومع النظام الاجتماعي للثقافة الإبداعية وإنتاجها الجمالي والمادي الذي يضطرونهم إلى الاعتماد على بيئتهم إعمالاً كبيراً. والواقع أن المسألة أكثر تعقيداً من هذا المنظور المباشر، فقد يبين لنا العمل الفني أن آثار البيئة تكاد تتغلغل داخل نطاق الفعل الفني دون فسخ، ذلك أن الإبداع مع الفنانين الشعبيين له قوانينه الخاصة الفطرية في هذه القوانين تتشكل مع ثقافتهم المادية، وتقاس بمقتضاها سمات الأشكال الفنية، وهي على وجه التحديد التجربة الإنسانية النامية والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنية وتاريخها وثقافتها.

وإذا أوضحنا أن الأصالة تعني التواصل في العمل الفني مع تاريخ الموروثات الاجتماعية، وجننا أن كل الدراسات السابقة تستهدف النمطية أو التقليدية في الفن الشعبي من منظور المحاكاة للقديم، وليس من واقع التجربة النامية والمتفاعلة مع كل المتدخلات الثقافية، وهي لا شك تعطى نتائج قاصرة؛ لأنها تبالح في جعل الفن الشعبي ظاهرة تقليدية لا تتعلق بما يجب أن يكون في خبرة الفنان الشعبي من نزعات ودوافع، ومن غايات واتجاه نحو الإضافة، بمعنى أن الفن الشعبي ظاهرة موجودة في الزمن المتغير، ومعتمدة بما يجب أن يكون في المجتمع من خبرات ثقافية مادية وغير مادية.

ومن هنا نشعر بضرورة قيام الفهم الاجتماعي، بإعاده بدوره، على تشكيل خصائص الفن الشعبي وحدوده على الإبداع الجمالي. ومهما يكن من أمر، فإن هيبلوليت تين في دراسته عن المذهب الطبيعي الاجتماعي في الفن نراه يؤكد على عناصر ثلاثة وهي: العنصر - البيئة - الزمن، بإعتبارها العناصر السببية في نشوء الفن وتكوين خصائصه ووظائفه في أن واحد. وهو بهذا يلقي فكرة القيمة في الفن، ويعطي إنطباعاً بأن الفن ما هو إلا إنتاج مادي، والبحث فيه يعود إلى عناصره وتشكيله بدوره الاجتماعي من خلال الوظيفة. وتبعاً لذلك فإن المبدع الشعبي يعمل بعينين تماماً عن فكرة القيمة الجمالية؛ لأن هذا من شأن الفنان وحده. ولكن من المهم الحفاظ على العناصر الثلاثة لضمان اجتماعية الفن،

ومهما يكن الأمر فإن الوراثة والعنصر لا يؤثران في خلق مبدع جديد، ولا في إستمرارية الإبداع لدى الأسرة وأجيالها المتعاقبة، وإنما يؤثران مباشرة في استمرارية قبول المجتمع للفن ونواتجه. غير أن جزءاً كبيراً من هذه العملية يصبح كثرات شعبية في المسلك والإنتاج، ويشكل تقليداً اجتماعياً ينتقل من جيل إلى جيل عندما يكون العمل الفني محاطاً بصديق التعبير وواقعية التصور وجمالية الأداء. ويؤكد علماء الاجتماع أهمية هذا التراث الثقافي كتكوين أساسي للمبدعين الشعبيين، وهو الذي يجعل لكل منهم طريقته الفريدة في صياغة الثقافة والبيئة. ويتخذ هذا التباين في الصياغة مظهراً معيّن في التعبير عن شخصية كل مبدع، فهو يتخذ صورة ذاتية عن العادات والتقاليد الشائعة، كذلك أيضاً صورة الاتجاهات والقيم التي يجب على المبدع أن يعبر عنها، كي تكون مرصداً لعصره وأجياله، ولما ينبغي أن يكون عليه فعل التعبير الفني.

وإذا لم يكن للوراثة والعنصر دور في التنشئة الإبداعية، فما هو المعيار البديل لذلك؟ في الحقيقة أن الفريدة وحدها هي المعيار الذي له هذا الدور، ويتسع بعد ذلك مفهوم المعيار ليشمل جميع الجوانب الثقافية والاتجاهات والقيم والعادات التي تنتشر وتصلح عليها الثقافة.



السابقة، وتؤكد أيضاً على دور البيئة في تكوين تلك الشخصية وتحديد ماهيتها المكانية. وعلى الرغم من ذلك، فإن الوراثة الثقافية والبيئية لا تعني التشابه المطبق بين الأفراد في الصفات السلوكية، ولكن تعني التنظيم لأثار الثقافة والبيئة على الإنسان، بإعتبار أن الثقافة تشكل إنساناً متفاعل مع الخصائص البيئية، ويؤدى هذا التفاعل إلى الحفاظ على السمات الخاصة للتجربة الإنسانية في المكان.

وتزداد العلاقة بين الوراثة والعنصر تعقيداً عندما نتحدث عن الجانب الإبداعي عند بعض الأفراد في المجتمع دون غيرهم. فإذا أخذنا الإبداع الذي اختاره الفرد عملاً وحرقة كإنفعال وإحساس بالموجودات المحسوسة أو بالتخيلات الخاصة كمثال، لئنتمسح لنا أن الإبداع فعل لا يورث، وأنه عملية معقدة قد تتأثر بالوسط البيئي مع عامل الثقافة والتقاليد كأبعاد اجتماعية، ولكن يظل هذا الفعل من السمات الشخصية المتفردة لبعض الأفراد. وهكذا نجد أن العلاقات بين الابدع الشعبي واثر البيئة والوراثة واضحة في الحفاظ على البول الفطرية فقط نحو إنتاج فن، والتعبير عن الثقافة والتقاليد بصورة لا يمكن تكرارها إلا في العمل الحرفي النمطي، ودون ذلك فإن الفنان الشعبي قادر على أن يجعل المجتمع متعاضداً مع الفعل الجميل لا العكس له.

على أنه يمكن النظر إلى التنشئة الفنية للمبدعين الشعبيين على أنها تلك العملية التي يتحول فيها الفرد من حرفي إلى مبتكر لعناصر تشكيلية جديدة تنسب إليه، ولا يهف منها إلا إشباع حسه الفني وحاجته إلى إنتاج فن. كما يمكن النظر إلى عملية توظيف الميول والاستعداد الفطري لدى هؤلاء الأفراد على أنها عملية مقبولة في المجتمع، وعلى أن الأمر لا يقتصر بالطبع على توافي الإنتاج لذاته، بل إضافة للأشكال التعبيرية والجمالية السابقة، كما أنه ممتد ليشمل كل الجوانب الثقافية المختلفة من أشكال الاحتفالية الروحية والترفيهية والمادية الخاصة.

ومعنى هذا أن الوراثة والعنصر هما مفهومان شاملان، يغطيان ذلك النمط التعليمي النامي للخبرة عند هؤلاء الفنانين، والذي تشترك فيه كل الجوانب الأخرى وما إليها من إضافات تؤثر في تكوين الشكل النهائي للمنتج الفني، بحيث لا يمكن للفرد المبدع أن يتجاهلها أو يبتعد عنها، فهو مع ذلك في مسلكه هذا يكون محافظاً على تفريده الفني. ويرى الباحث أن التنشئة الفنية للمبدعين إنما تتكون من خلال التعرض للمواقف الثقافية وأبعادها المختلفة، والتي تتحدد في نوعها وأشكالها خصوصية البيئة والوظائف الناشئة عنها.

ثالثاً: الثقافة الفنية والمادية:

إن لكل ثقافة شعبية نواتجها المادية المتمثلة فى فنونها الشعبية، تعبر عنها وتعمل على إستمراريتها. وأذلك فإننا نصنفها بالثقافة المادية علاوة على ماتتضمنه من عناصر جمالية وتشكيلية إلى جانب الوظيفة التى تجددت لها.

الربط بين الثقافة المادية والوظيفة أمر هام للدلالة على تنوع المنتجات مع تنوع الوظائف التى تؤديها فى الحياة. وقد يخطئ الإنتاج من عصر إلى عصر بتنوع الحاجة ويتجدد الخبرات ونموها، فليجأ الشعبى إلى تطوير منتجاته لتتوافق مع الحاجة التناسية. والربط بين الثقافة المادية ومبدعها أمر اكيد فى عملية الإضافة والتجديد ونماء العمل الفنى؛ لأن المبدع يحاول دائماً أن يوظف ملكاته الفنية توظيفاً يبرهن به على قدراته الإنتاجية بصورة تجعله أكثر شهرة وأعمق أثراً.

والثقافة الفنية تتمز لدى المبدعين من خلال تجاربهم فى الحياة، وتفاعلهم مع الثقافة السائدة فى مجتمعهم، وإذا فإن الرمز ودلالته غالباً ما يكون نوعاً من خصوصية التصور ونزعة نحو التفرّد بأسرار العمل الفنى لدى المبدع، وكثيراً ما يمحز الرجل الشعبى عن تفسير تلك الرمز التى إبتدعها

نتيجة أنها لحظة تصورية عابرة تجسدت فى العمل الفنى.. وأذلك تكون القيمة الجمالية مختلفة عن القيمة الوظيفية فى المنتج الشعبى. ولهذا فإن قبول الجماعة للعمل الفنى لا يعنى بالتحديد قبولها للقيمة الجمالية، بقدر ما هو قبول لوظيفته فى الحياة.

وأما تكوين الثقافة المادية وعناصرها التشكيلية المختلفة فإنه يعود إلى نمط ثقافى على درجة مثالية عالية فى المجتمع، يقوم المبدع الشعبى بالدور الرئيسى فيه، من خلال استخلاصه للرموز أو تجريدتها، وأذلك نجده بمثابة المعيار غير المحدد، من حيث إن له صفة التقليد من ناحية، ومن حيث إنه يمثل للأخريين بوجوده مشكل فى تصور متعدد من الأفراد، وأذلك عندما يستجيب الأفراد إلى مشيرات الفعل الفنى. وسوف لا نجد إختلافاً كبيراً بين أدواق الأفراد نظراً لآلفة هذه المثيرات التى قبلها الأعمال الفنية، ووضوح معالمها والحاجة إليها فى حياتهم، وفى مناسباتهم الاجتماعية المختلفة.

وأنه ليقربت على ما ذكرنا آنفاً، أن كلا من الثقافة الفنية والمادية بمثابة التراث الإبداعى للمجتمع والجامع لتاريخه



والناقل المعبر عن أبعاده الاجتماعية، وأن الإنتاج الفني فيها هو شرة ذلك كله، ونتيجة لتفاعل المبدعين مع أصولهم الشعبية، وأن هذه الثمرة لا تعود بالشكل المطلق إلى الوراثة ولا إلى العنصر، وإنما هي تعبر عن حاجة وعن وظيفة تتطلب دوماً الجيد من الإبداع، والجديد من القواعد الفنية والصور الجمالية.

والحديث عن الإبداع والحاجة والوظيفة في تكوين الثقافة المادية يدعو إلى الإشارة لعدم الفن في تلبية الحاجة من خلال الوظيفة الناشئة من وراء هذا الدور:

١ - الفن يجسد الثقافة الروحية والتربوية في صور جمالية تشكيلية تملؤها الرموز المعبرة عن تصور الشعب لهما.

٢ - الفن يشكل أنماطاً لفعالية لها استخداماتها المباشرة والعمل، ويعطي المنتج طبيعة جمالية توحد بين الفعل المادي وبين الإحساس الإنساني.

٣ - الفن يحقق رواجاً اقتصادياً من حضوره بين الأفراد معبراً عن حاجتهم له.

٤ - الفن يحدد الشعور من خلال خلق أطر ذوقية عامة للمجتمع.

٥ - الفن يعبر عن المكان ويستغل طاقاته الأولية من خامات في إنتاج ما يلبي حاجة الأفراد من مسكن وملبس وأدوات عمل وبط شعبي، إلى جانب الأشكال التعبيرية الأخرى.

٦ - الفن يمثل أسلوباً تربوياً سوياً داخل المجتمع من خلال قيمته الجمالية ومصداقيته في التعبير.

٧ - الثقافة المادية هي الخصوصية الحقيقية المعبرة عن المكان وعن الأبعاد الاجتماعية المختلفة، وهي التي تضم التقاليد وتعمل على تحقيق وجودها داخل المجتمع.

ينبغي في نهاية هذه الجزئية أن نضيف أن الأبعاد الاقتصادية وأشكالها ضرورة من الضروريات اللازمة في بنية العمل الفني عن الاستلزام والتوظيف، وأن نضيف على ذلك أن الإبداع الفني يحقق لتلك الأبعاد مساحة من التعاضد مع الأفراد، عريضة وهامة. ذلك أن أدوات الفن متنوعة وقادرة عند تشكيلها على الانتشار بين الأفراد والارتباط بهم من خلال المحاور السابقة. ولأن الفن ضرورة ووظيفة، فهو يكون لذلك اجتماعياً نامياً متجدداً من حيث عناصره التقليدية، وأبعاده المستلهمة والمشكلة بشكل جديد.

وقد يكون من المستصوب، قبل أن تنتقل إلى نقطة أخرى، أن نؤكد بعض النقاط الرئيسية في هذا البحث. لقد دللنا أولاً على أن الأبعاد الاجتماعية تتجمع فيما يشار إليه بالتقاليد، أو ما يتعارف عليه بعد ذلك بالثقافة الاجتماعية. ويجب أن نتصورها على اعتبار أنها يشكلان جوانب خلفية للإبداع الفني، فهنشا تبعاً لذلك الإنتاج بين بواعث إنتاج فن وبينهما، ويكرنان معاً نسيجاً خاصاً من الإبداع يربط بالفن الشعبي. ثم تقنا بالتمييز بين التقاليد الاجتماعية وبين التقاليد الفنية موضحين خلال ذلك ديناميكية الفنون في تطورها، وفي استحداث الجديد كسمة من سمات الإبداع وكخاصية من خصائص الفن. ولكن في النهاية أشرنا مؤكداً على أنها ليس سوى مظهرين لفعالية واحدة، هي: تكوين الثقافة المادية والجمالية للمجتمع. وفي مرحلة تالية أوضحنا أن الإبداع فرد اجتماعي، إلا أنه يؤدّ وظيفة خاصة تشع منها حركة الفنون التشكيلية، أو هو بمثابة مركز التجديد للفكر الفني، الذي يحقق للثقافة المادية معاشيتها لواقع ثقافة مجتمعها وعصرها.

وقد لا حظنا في مرحلة تالية أن البيئة والوراثة لا تشكلان بالضرورة مبدعا في حدود نطقيتهما، إنما المبدع في المجتمع حالة خاصة، وأن حالته لا تتكرر بالضرورة من خلال الوراثة كما هو حادث في تعلم ونقل الخبرة في مجال الحرف اليدوية والصناعات الأخرى؛ لأن الإبداع يعني القدرة على الخلق واستحداث الجديد والتفرد بالأسلوب. بيد أن هذا لا يعني أن دور الأبعاد الاجتماعية والبيئة والوراثة عديم الشأن في نشوء المبدعين من الشعبين، بل الأمر على عكس ذلك، لأننا إذا كنا نقصد أن الفن عملاً وإنتاجاً يولد في داخل نطاق كل مجتمع، فإن الفن حينئذ يصبح اجتماعياً، ومادته الجمالية ذاتها معبرة عن الأبعاد الاجتماعية بأسرها؛ لأن الفن يعمل بواسطتها من خلال وظيفته وأهدافه. وعلى أية حال، فإنه يترتب على ما بسطنا في موضوعنا هذا أن الفن من خلال المجتمع يطور وفق تقاليده، وأنه ينشأ من الحاجة إلى إنتاجه، وأنه نام لأنه فعل إنساني وإنتاجي أولاً وأخيراً. ولكن يبقى بعد ذلك التعرض لمستقبل بعض الحرف التقليدية التي أخذت طابعاً من التقاليد، والتصقت فيما مضى بحاجة الإنسان إليها وإلى منتجها.

من الفنون الإنتاجية، التي تلعب في تشكيلها الحاسة الجمالية دوراً حيوياً، فن الفخار. وإلى جانب ذلك يعتبر هذا الفن مجالاً واسعاً في عملية الاستلزام والتوظيف، وفي تنوع الأفكار حوله، وتزايد الإقبال على معاشيته وإنتاجه إنتاجاً

فنياً للفن، وانتاجاً نوعياً له وظيفته في الحياة. وفن الفخار من الفنون التراثية التي تجسد الجوانب الاجتماعية والنفسية لسانعيا ومستخدميها، ويعون يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث والتاريخ وبالأشكال الزمنية البنية، ولها أدبياتها الشفهية وأرثامها الصوتية في نداءات الباعة، ولها أطرها التقليدية لتعامل المرفهين مع بعضهم البعض، بالإضافة إلى أهمية دور الخبرة والممارسة والحساسية في التشكيل، والدراية بالتقنية العالية. ومن المعروف عن هذه الحرفة أنها تحاكي الأسلاف في نمطية الإنتاج، ولكن من المعروف أيضاً أنها مهنة تؤكد ذاتها في الإبداع والتجديد في بنية التشكيل الفني. وقد يكون السبب في أن خامه الفخار ذاتها تعكس نوعاً من الإحساس الفطري، وأن إنتاجه يعبر عن الروح الإنسانية التي تعكس القربى بينها وبين الفرد الجمعي، ليس فقط من حيث الوظيفة، بل من الناحية الجمالية والنفسية. والمثل في الفخار يعطى نماذج واضحة عن فكر الجماعة حول الأمور التي يحايشونها، ويجسد تجاربهم في الحياة وفي العلاقات الإنسانية بينهم، ومثال ذلك «الحرب الطينة في الحميم» إن ما لزقت عمت، وهذا المثل توجيهه لإستخدام القول السليبي تجاه الآخرين للشوشرة والتشهير بهم، وهو يتنازى مع المثل القائل «العمار اللي ما يصيبش يدوش، اكفى على الخبر ماجور»، مثل كل مرة تسلم الجرة، «طلب الغنى شقة كسر الفقير زيره» لدى كانت في جرة وطلعت لبرة» «الحريم م الجلل الجناري، والرجالة م الأباريق الفزاوي». ومن النداءات التي يرددنها الباعة، وأغلبها يصف مكان الانتاج المشهور، مثل: «القلل القناوى»، «والزلع العال الزلع» (كتابة عن أن أشهر صناع الزلع في الصعيد)، «البصرة الإسكندراني» وهي أجود أنواع البرام وتنتج في الإسكندرية. «الشوالي الملاح» ويقال إن عائلة الملاح بأشمون جريس بمحافظه المنيا هم أشهر من أنتج الشوالي من الكوكسة البلدي. بجانب هذا ترتبط هذه المهنة بالعادات والتقاليد الشعبية والاجتماعية في المناسبات المختلفة.

تنتشر مهنة الفخار إنتشاراً كبيراً على الخريطة المصرية، ويعمل بها حرفيون متخصصون، بجانب أن هناك أماكن محددة تنتج أنواعاً معينة تتفق مع إحتياجات كل بيئة. وفي منطقة سمندو بمحافظه الغربية، الواقعة على الضفة الغربية لبحر دمياط، تنتشر هذه المهنة من خلال عائلات لها تاريخها في هذه الصناعة. «ثب» نثر» هو الاسم القديم لمدينة سمندو، عندما كانت عاصمة الإقليم الثاني عشر من أقاليم الدلتا، وقد ازدهرت إبان حكم الأسرة الثلاثين من صام ٣٧٨/٤١٤ ق.م. وقد حرف هذا الاسم إبان الحكم الإغريقي

الروماني إلى «سبينتوس»، ومع العصر القبطي أعيد صياغة للسمى ليصبح «جسينوتي»، ثم أصبح كما هو معروف الآن «سمندو». ومدينة سمندو قريبة من مدينة المحلة الكبرى، وهي مركز بالغ الأهمية للتجارة بين مدن الدلتا، وبها العديد من الآثار الفرعونية والبطنية والإسلامية، ويبلغ عدد سكانها حوالي ٢٠ ألف نسمة، ومساحتها الكلية حوالي ٤٤٣٢ هكتاراً، ويتبعها عشرون قرية، منها: «قرية المراهبين»، «قرية محلة زياد»، «قرية ميت عاش»، «قرية أبو صيرينا»، «قرية ميت بدر حلاوة». ومن أشهر التجمعات السكانية بسمندو، منطقة الفواخير، وهي تضم حوالي ١٠٠ بيتاً ما بين الأنماط التقليدية في البناء وأخرى أكثر تصدياً في حدود إمكانيات أصحابها.

تعتمد مهنة الفخار على الطمي النيلي وما ينتج من التوسعات في الترع والمصارف، بجانب أن هناك من يقوم بتقشيط الأرض، ويضيف لها مخلفات القصابيات ونتاج دهم البيوت القديمة. ولكن كل المهن التقليدية تعاني من الكساد والتدهيد الدائم بالتوقف عن الإنتاج، فهناك مشاكل في العمالة وعدم إقبال الأجيال الجديدة علي ممارسة المهنة لظلة المردود المادي، كذلك أمراض المهنة دفعت العائلات إلى عدم توريث المهنة لأبنائهم، هذا إلى جانب المشاكل الإدارية مع السلطات المحلية والإدارية بالمدينة، بالإضافة إلى إقبال المستهلكين على إقتناء الأتية المصنوعة اليأ، ومن خامات أخرى أكثر صلابة.

ويتعدد إنتاج الفواخير بمدينة سمندو ما بين:

- * - القلل بأشكالها وأحجامها المختلفة.
- * - الأباريق المتنوعة باستخداماتها المتنوعة أيضاً.
- * - الطواحين.
- * - أواني حفظ الطعام والطبيع، ومنها الأبرمة.
- * - إنتاجات خاصة بالمباني والصرف الصحي.
- * - المباخر وحجارة الجوزة.

وتتصنف المنتجات الفخارية بين ما ينتج إنتاجاً تقليدياً وله وظيفة شعبية، وما ينتج ويطلق عليه الأفرنجي:

- ١- الكرازان: وهو إناء لتدسيس الفول ويصنع من الطينة المخلوطة السمراء.
- ٢- الحلبة: وهي أيضاً تصنع من الطينة المخلوطة السمراء
- ٣- المنقد: ويصنع أحياناً من الطينة الحمراء بجانب الطينة السوداء، ويستخدم للتنقد.

٤. الشالبية: وهي تعرف حرفياً باسم «جفجولة»، وهي عبارة عن الطاجن المستخدم في حلب الألبان.
٥. الكانون: وهو المستخدم في الطهي، ويعمل بالفحم.
٦. علافة الحمام والطير: وهو وعاء يوضع به العلف.
٧. القواديس: تستخدم في بناء الأبراج، وأحياناً في بعض الأسوار لتعطي شكلاً جمالياً.
٨. الأتون: وهو للماجور الذي يستخدم في العجين، ويدهن من الداخل مع جزء من الخارج.
٩. اللقانة: إناء ذو حجم كبير لتشوين الحبوب والنخالة والأعلاف، وأحياناً يستخدم في العجين.
١٠. البرايخ: وهي المراسير التي تستخدم في الصرف الصحي والترع، ولا يستخدم فيها الطلاء.
١١. القصعة: تتكون من ثلاثية هي (الوعاية، والتلاتية، والماجور) وتستخدم في تشريش الجبن وخلافه.
١٢. البرام: وله مقاسات مختلفة ومطلى من الداخل، وتبل الاستخدام يدهن بمادة دهنية حتى يكتسب مذاقاً خاصاً.
١٣. الزيدية: وعاء من نوعية خاصة من الفخار المغطى بالبريق المعدني، ويستخدم في خض اللبن.
١٤. البكرج: إبريق يستخدم في صب المياه.
١٥. الفروح: ويشبه الفنجان، ويستخدم في شرب الشاي وخلافه.
١٦. البرنية: فخاري له طبيعة الخزف، مدهون ومطلى من الداخل والخارج، ويستخدم في حفظ السلي.
١٧. منتجات أخرى لزينة والمزج، وأيضاً أطلق للشاي والقهوة.
١٨. العرصة: وهي بلاطات الفرن، ولها إجراءات معينة في صنعها.
- ولمئة الفخار دولاب عمل خاص بها يتوافر من خلاله نقل الخبرة وضمان حفظ أسرارها جيلاً بعد جيل، كذلك يلعب نسق هذا الدولاب دوراً تربوياً هاماً في السلوكيات الخاصة التي يجب أن يتبناها العاملون في المهنه. والبناء الهرمي لتسلسل الاختصاصات وطبيعة العاملين فيها يتشكل وفق الآتي:
- ١ - الأسطى: يوظف عليه في بعض المناطق «المعلم»، وهو حامل الموروث الشعبي وناقل الخبرة وحافظ أسرارها، وهو عادة من سلالة عائلة تعمل في هذه المهنه من القدم.

- ٢ - فواخيري: تدرج في المهنه وشرب أصولها من الصفر، وهو مساعد للأسطى، ويعرف بفواخيري يد.
- ٣ - صبي: وصبي الفاخورة هو الذي يبدأ من الصغر في تعلم المهنه، ويتلقى أسرارها من المعلم أو من فواخيري يد.
- ٤ - المناول: وهو الذي يناول العجين لفواخيري يد، أو للمعلم، ويعمل في تقطيع الطينة إلى قطع معينة ويجهزها للتشكيل على الدولاب «العجلة».
- ٥ - الحراق: له خبرة عالية في رص المنتجات بالفرن، وكذلك خبرة أكبر في السيطرة على الفرن والصريق، وتوفير الوقود اللازم المستمر طوال فترة الحريق بدرجات فنية حراريات متقن عليها، وفقاً لنوعية المنتج المطلوب حرقه، ولا يعمل في الفاخورة إلا في هذه المرحلة من الإنتاج.
- يعتمد بناء الفرن على العامل، والذي يعرف بالبناء الجامن، للتمييز بينه وبين البناء البلدي، وهو علم كامل بطريقة بناء الفرن وإحتياجاته من التهوية والسعة المطلوبة. والفرن البلدي، ويعرف بالكرفشة، يتكون من مبنى مغرق من الداخل له حوائط سمكية، ومن الامام باب الحريق لحجرة الحريق، والتي تعرف ببيت النار، ويوضع فيه الوقود من الحطب والنفشارة ومن الأخشاب الرخيصة. ويعلو حجرة كبيرة لها فتحة ترض من خلالها المنتجات بطريقة فنية، تمهيداً للحرق، ولكل فرن عند يتناسب مع حجمه من الشواويق لحود النار والطاقة الصاروية من بيت النار إلى المنتجات المرصوفة في الفرن. يعلو الفرن عدد من المداخل لخروج الدخان، وكذلك يحيط بالفرن عدد من الفوارات ذات المعين، تسد أحياناً لزيادة الطاقة بالفرن. بجانب ذلك توجد فتحة علوية في سقف الفرن تستخدم في إستكمال رص المنتجات داخل حجرة الفرن، ويسمى «النزال»، وهو الفواخيري المتخصص في فتح الفرن بعد الحريق، ينقل الفخار ورصه في مواقع تصنيف المنتج طبقاً لمواصفات محددة، إلى جانب تعامله مع المتعهنين بالتسويق.
- أما الأدوات التي تستخدم كمعدات في تشكيل الفخار وتحضير الخامه، فهي قليلة وبسيطة في خاماتها ونوعيتها، ومنها:
- ١ - السادف: وهي قطعة من الصفيح، مربعة الشكل لها ثقب يمرر الفواخيري أصبعه من خلاله، وتستخدم في تحقيق التشكيل على الدولاب وتقطيعه.

٢ - الجارودي: وهي قطعة مشكلة على هيئة حروف ، آ ، وطولها يتراوح بين ٥٠ إلى ٥٥ سم، تستخدم في الإقلال من الطينة وسعكها في المرحلة التالية على الدولاب.

٣ - المنخل: يستخدم في نخالة الخامة، ويصنع من السلك الشبك، وإطاره من الخشب.

٤ - المصفاة: وهي تعمل بعد غرق الطينة في الماء، وهي مصنوعة من النحاس في الغالب، والآن يستخدم الألومنيوم.

٥ - لوح خشبي: لعمل الإنتاج من حجرة الدولاب إلى قاعة التشبيف.

٦ - البساططة: تستخدم في التشكيل وتسوية قاعة الأواني.

٧ - الألوان والطينات والفرشاة: لتجميل الأواني وزخرفتها.

٨ - الملقط: وهو الملقط الذي يستخدم في نقل الأتربة والحمر.

٩ - قلم الحزوزات: وهو أيضا يستخدم في التجميل لعمل النقوش اللازمة.

ومن خطوات العمل المهني والعرفي لتصنيع الفخار يقول المعلم «السيد عيد رمضان» من حي الفاخورة بسمند:

« بنحيب طمس الترح وطمس الأرض وغيرها، ونضعه في «الكوز» ونضع فوقه ألبيه بنطيه، حتى يبقى عجينة، ثم يصفي في الغربال، وهو مصنوع من الصاج، حتى يخلص العجين من الحصى والشق، والطين المصفى يوضع في حوض ثلثي واسع لمدة عشرة أيام في الصيف، أما في الشتاء فيترك لمدة شهر تقريباً. وبعد أن يجف ينقل إلى بيت الطين. وهناك يتخمد ذى العجين في الخبيز حتى يبقى العجين يابس وصالح للشغل. وبعد ذلك يصفه لى المناول على العجلة مقطع، وأقوم أنا بتشكيله حسب الطلية المطلوبة.

« ما هي المراحل التي تمر لتصنيع «قطة»؟

« تمر هذه العملية بأربع خطوات وراء بعض. الخطوة الأولى التقطيع، وتتم على العجلة وتبقى العجينة أمامي مثل الكورة، وأتركها تجف لمدة يومين أو ثلاثة، ثم أقوم بتركيب الرقبة، وإذا كان لها ودان أقوم بتركيبها، وأتركها تجف. ثم أقوم بتركيب الكعب. ويترك «القلعة» لتجف قبل الحريق، وإذا كانت تحتاج إلى زواقي أقوم بإرسالها للزواقي لعمل المطلوب.

« أين تعلمت المهنة؟

« إحنا كلنا هنا وأخذيناها وراثه، يعني لسابع جد على رأي اللث، وبالطريقة دي تعلمنا الصنعة وأسرارها. النهارده صعب انك تورث المهنة؛ لأنها تحتاج إلى التعلم في الصغر، لأن التعليم على الكبر لا يصنع أسطى ممتاز، والصنعة ده محتاجة إلى خبرة كبيرة، وخسارة كبيرة على المهنة في سمنود لأنها كانت مشهورة بصناعة الفخار. النهارده لا يوجد أكثر من حوالى خمس عشرة فاخورة في الناحية كلها ومهدين بالغلق.

« صف الأحواض الموجودة خارج حجرة الدولاب والتجهيز.

« الأحواض لازم تكون في الهراء عشان الشمس – وهي تبني على عمق حوالى من متر إلى متر ونصف، وهناك حوض أصغر، وهو لفرق الطمس، وسعته حوالى ٣ متر × ٢,٥٠ متر تقريباً، ونوع آخر للتجفيف ومساحته حوالى ٤ متر × ٤,٥٠ متر. بعد الحوض اعداداً جيداً من ناحية ذلك أرضيته، وكذلك جوانبه أحياناً تبني من الحجر أو من الطوب المحروق لنفس السبب.

« كم قطة تصنعها في اليوم؟

« من ميه ليه وخمسين قطة، وأحياناً أشطب أكثر من ٣٠٠ قطة متجمعين من أيام سابقة.

« نسبة الفاقد في الفرن، كم تقريباً؟

« أحياناً يبخل الفرن ٣٠٠ قطة يخرج منها ٢٠٠ صحيح سلام، وأحياناً تدخل نفس العدد ويخرج مئة منها سليم والباقى كس.

« هل تبتكر في صناعته؟

« تقصد أشكال جديدة، لا.. إحنا ننتج الإنتاج المتعودين عليه، كما كان في أيام زمان، ولكن مع الفارق. كان زمان الإنتاج رايق والمعلم رايق والشغل كلها مرتاحة عكس النهارده الإنتاج يكاد يكفى مصاريفه. (أشكال ١ - ٢).

الفخار بين الاستهلاك والتوظيف:

من أهم المراكز التي توظف الفخار في عملية الاستهلاك، والاتجاه ناحية إبتداع أشكال جديدة، قرية جراجوس بمدينة قويس بمحافظة قنا، التي تعتبر رائدة في هذا الاتجاه، يقول الباحث «سعد فاروق محمد» من محافظة قنا عن تاريخ هذه المهنة بالقرية ومقابلته لبعض الزواة بها «صناعة الفخار بالقرية بدأت حوالى عام ١٩٥٥ من خلال بعثة فرنسية كانت تعمل في ندرة بحثاً عن الآثار، وكان معها بعثة دينية زارت بيرجراجوس وبدأت في تنفيذ فكرة إنشاء ورش إنتاجية

العموم فإن تسوية الإنتاج تتطلب درجة متدرجة من ١٨٠ إلى ٦٠٠° في التسوية النهائية، أما الحريق الأول فيبدأ من ٦٠٠ درجة.

يطلب على إنتاج المركز بجراجوس التماثيل الخزفية والأطباق وأدوات المائدة والتذكارات، وغيرها من الأشكال التي ترتبط بالمعتقدات والمناسبات الدينية المختلفة. كذلك الموضوعات التي تمثل بعض الملوك الاجتماعية التي انقرضت. هناك عشرة ألوان أساسية تعمل من خلالها، وهي الأزرق بدرجاته الثلاث، والأصفر، والأخضر، والأحمر، والورق، والكوبالت، وأكسيد النحاس الذي يفتقر في الفرن ويعطى اللون الأخضر بدرجاته المختلفة. يؤكد الراوى سعيد أنطون على نقطة هامة في التفريق بين العمل التقليدي والعمل المستلهم والمعاد توظيفه، عندما يشير إلى أنه يستطيع أن يفرق بين إنتاجه وإنتاج الآخرين، بل يستطيع أن يفرق بين إنتاج الآخرين من الخزافين بعضهم من بعض، مثلاً أعمال سمير الجندى، غير إنتاج أنطون غزال، غير أعمال محمد شوقي... وهكذا؛ لأن الإنتاج اليدوي معروف به يد فلان، وبه يد فلان، ولكن شغل جراجوس لازم بيان في الخامة، من اللون، من تكوين الشكل، يعنى من غير الاسم تقدر أن تعرف إنتاج جراجوس لشخصيته الفنية المنفردة.

وفي محافظة الجيزة تقع ورشة الخزاف سمير الجندى، وهو من الخزافين الذين اتجهوا للفرع الشعبى اتجاهاً صحيحاً من خلال العنوان الصحيح والطريق السليم. ودين أن يقو في بداية حياة الفنية بعد تخرجه في كلية الفنون التطبيقية بين دروب الثراء، وبين سكة المأثور الشعبى، فكان حريصاً أن يعالج موضوعاته الفنية بإحساس الشعبى الذى يعرف خصائص بيئته وديانها الثقافية، فكان أن نهل من البعد الحضارى الإسلامى ما فيه من شعبيات وما فيه من تنوع الأشكال، ولم يتعمد، وهو أحد الدارسين القلائل لصرف الفخار، عن طبيعته عندما أتجه للخزف. فكان أن استغل الطينيات لتؤكد مكانة الخامة وتحفظ لها بعدها الإنسانى وسماها المصرية، وهى المعادلة الصعبة التي تواجه أى خزاف مصرى عندما يبحث عن أصالة الإنتاج، في الوقت الذى يبحث فيه فى قضايا تحديثية ونظرة عالية. وهذا هو السبب فى مراعاة الفنان سمير الجندى لتقاليد الصناعة، وأولها الاحترام التام للخامة الأولية؛ لأن كل تحديث بعد ذلك يحدث مخالفاً لهذه التقاليد من شأنه أن يهدم فكرة الأصالة للشعوبية. ولما كانت المعالجات الفنية والتقنية التي إتبعها الفنان في جوانب عمله عرضة للتشتت

خاصة بالفخار والخزف، تعتمد على الأصول التاريخية والحضارية والبيئية للمنطقة، وعلى العمالة من ذات القرية، وعلى الخامات المتاحة في هذه المهنة. وفى عام ١٩٦٦ اعتمد الأماهى على أنفسهم، وأصبح الإشراف لهم والتدريب من خلالها أيضاً. ويضيف الراوى سعيد أنطون مصارب، ويعمل خزافاً من عام ١٩٦٤ بالقرية: أنا تفرقت مع الإرسالية الرئيسية لمدة سنتين، ثم دخلت الجيش بعد ذلك، ورجعت أنا وزملائي لنكون معاً هذه الورشة. وفى عام ١٩٨١ استقبلت بالصنعة وجاءت لأجعله علامة لها شخصيتها الصعيدية والمصرية في عالم الخزف، وذلك من خلال الابتكار الدائم لصور وموضوعات جديدة يخلق عليها الطابع البيئى والملاصق الشعبى، والاعتماد على الخزف في التشكيل، وهى خامة أجود من الفخار وأقل جودة من الصينى الذى يصنع من البورسلين، أما إنتاجنا فيعتمد على خامة الطين الأسوانى، التى تحتوى على أكسيد حديد وأكسيد منجنيز وأكسيد نحاس.

أما عن طريقة نقل الخبرة بين الأجيال فيضيف الراوى سعيد أنطون: إن التدريب يتم حسب التقاليد المعروفة من خلال الإشراف على الموضوعات وتنفيذها وتوجيه الصبغة لكيفية التشكيل الحر الغير معتمد على العجلة أو القرص أو ما يعرف بالدولاب، ولأهم يكون فيه إشراف ما لا أقول للصبي اصنع مثلاً وارثك، لازم يكون فيه توجيه أبين له من خلال كيفية تشكيل العجين، الأيدي، كذلك تحويله على إحساسه بالنسبة والتناسب.. التوجيه دائم وإلا لن يتعلم الصبى.

والفرن في هذه النوعية من الإنتاج يعرف بالفرن الأفرنجى، ويستخدم فيه الوقود مثل الجاز، وأخر يستخدم فيه الكهرباء. يقول الراوى سعيد أنطون: الفرن نوع منه يعمل بالجاز، مبنى مربع له من الجانبين ٤ فتحات، فتحتين تحت بعض يوضع فيهما خشب الحريق، وفتحتين فوق بعض يوضع فيهما ماسورتين يتسرب منهما الجاز على الخشب المخصص للربعة والإشتعال. أما المنتج الفنى فيوجد في علية في وسط الفرن حتى تحيط به النار من كل جانب؛ لأن الخزف مختلف عن الفخار في أن الأول يستوى بالحرارة وليس باللهب المباشر. ومن الأهمية أن يكون الفرن محكم بعيداً عن تيارات الهواء، وكذلك الفرن الذى يعمل بالكهرباء. والفرن عامة يبنى من الطوب الحراوى، ولكن أستخدم فى بناء الأفران الطوب البلىدى ذو الحرارة؛ لأن هذا النوع بالنسبة للخزف أفضل في الاحتفاظ بالحرارة لوقت أطول. وعلى

والتقدير بفعل المروج الجامع عنده، فإن الفنان ١٧، تدّٰٓ على ذلك الشعور وسيطر على مفردات عمله وفرض عليه قانون التوازن بين الحرفة في فطريتها وبين إكتساب الخبرة نتيجة الدراسة الأكاديمية. وبهذا أضفى أسلوب الجندى، الحرفى للفنان، على إنتاجه نوعاً من التميز والتفريد، ونوعاً من الملامح الإنسانية والمذاق الطر، ولأن التمتع له خصائص جمالية تختلف عن أى فن آخر، فإن الخزف كتشكيل بيّ٣٣ يعتمد على التجسيم، فكان له أيضاً خصائص جمالية مختلفة تتصلق من تكرار الموضوعات ليس فى الشكل، ولكن فى التعددية النوعية لكل تصور عن موضوع شامل، وليكن موضوعاً اجتماعياً لأنماط اجتماعية. وذلك يمكن القول إن سمير الجندى إستخدم الموضوع الاجتماعى لتجسيد معنى شعبى على إنتاجه الفنى.

لقد تم استغلال العناصر الزخرفية والأشكال الفنية الأخرى على سطح الأنية بمهارة فنية عالية، وقد أدت الدسامة فى العجينة، مع نزوع الأعمال للرشاقة، إلى تخليق الإحساس بالإرتكان وثبات القطع الفنية. ولذلك فاعمال سمير الجندى بعضها يجعلك تتعايش من خلالها مع الفن القديم، أو تتأمل فيها صبق الماضى، وهناك أعمال أخرى يمكن أن ترى فيها منظور مستقبلى بما تتضمنه من أفكار إنشائية جديدة، وخطوط تعبيرية تنمى نحو التجريد والتشابه، الذى لا يعوزنا أن نفتح دفاتر الماضى لكى نتعرف على أصولها، لأنها لن تكون بها، حيث ابتكرها الفنان بذاته ولذاته الفنية. إن قضية الكتلة والفراغ من الأمور للشاغلة عند الفنان بشكل عام، وعند الخزاف سمير الجندى هى من أهم مشاكله التركيبية؛ لأن علاقة التشكيل للجسم بالفراغ علاقة الجسد بالروح، فمن غير التناسق الشكلى والموضوعى بين الكتلة والفراغ لا قيمة للعمل الفنى، ولا دور جمالى له على الإطلاق.

إن موضوع «الديك» من الموضوعات التى عبر عنها الفنان الشعبى على مر العصور، متخذاً له أشكالاً متنوعة ووظائف عدة أيضاً، فالشكل التقليدى المحفوظ بالتحف الإسلامى عبّر به الفنان عن الشكل بواقعية ممثلة بالخزاف المحفورة والمفرغة على بدن التمثال، وأحاط ذلك كله بخصائص عصره الفنى. وعند سمير الجندى نجد أن نظرتة إلى هذا الموضوع ذات نظرة جمالية مطابقة، يلعب فيها الخط المنساب والمتحرك دوراً كبيراً فى تأكيد الإلتزام بالحقيقة، بالإضافة إلى التجديد الدائم وفى وسيلة التعبير بطريقة دينامية تنبض بالحياة، وتؤكد على قدرة الفنان على البحث

عن المعانى الدافعة له لمعالجة مثل هذا الموضوع، وإتصاله عن كونه تقليد لما كان عند السلف، ليصبح موضوعاً خالصاً لسمير الجندى كفكرة وأسلوب. وإهتمام الفنان بمظهر العمل الفنى جعل رقص الخطوط الزخرفية على تماثيله فى عملية التكوين ينبض كعالم قائم بذاته، ومسجال من الإشعاع البصرى خاضع للإيقاع الذى تبتته رشاقة الخطوط وترفعها فى إستمراريتها وجرانها دورات متعاقبة، ومتعاقبة، فى سب٣٣ من الإقتراب وفى حالة من الإبتعاد، لتتحول إلى نغمات صوتية بسيطة ومجردة، ولكن لها صوت منقطع بترنيمه خاصة.

وفى الأوانى، التى تحصل ظاهراً إسلامياً معاصراً، يضيف الفنان أسلوباً جديداً على فن الفخاريات، وهو الشكل الخزرفى البارز الفانس٣٣ فى آن واحد، والذى يعرف بالبارليف وقد إنتشر هذا الاتجاه فى النقش النحتى فى الدولة الوسطى الفرعونية، وتتنوع مع تشكيلاته الأهم، وتتنوع أيضاً للمنايع المعرفية ومصادرها الثقافية. إنها أعمال تضم الفن الإسلامى من أكثر من موطن، إلا أن الفنان إستطاع أن يحقق التجانس بينها، وأن يجعل تلك الأوانى مصرية معاصرة. وإذا نظرنا إلى تمثال العروسة المزخرف (شكل رقم ٤) لوجدنا أن الفنان الشعبى لجأ فيه إلى محاكاة العروسة التقليدية، مع بعض التأثيرات فى الزخرفة اللونية من الخارج، وإن كان هناك رؤية معمارية من حيث توظيف الوحدات الزخرفية متداخلة مع التجريد العقلانى للزى والتصنيف الواقعى لفردات العروسة، وخصوصاً فى دراسة العين. وهذا الاتجاه لم يفتح اليه سمير الجندى نظراً لتمسكه فى هذه الأنية بالمنظور الثقافى الحضارى (أشكال أرقام ٥، ٦). ومع تماثيله التى تعبر عن الأنماط والشفخصيات الاجتماعية كمجموعة الأسرة، نرى الفنان يلجأ فيها إلى التشكيل المبرر من البناء المركب للتماسك، كذلك الإهتمام بالدراسة الواقعية النفسية التى غطت الوجه، بالإضافة إلى الصدق فى رسم الأجزاء، والتى بدت قريبة من الحقيقة إلى حد بعيد. ومنها أيضاً هذا التمثال للعجوز؛ حيث نرى الفنان يؤكد على التفاصيل والإهتمام بالدراسة فى الوجه، دون تكرار تلك الدراسة فى باقى عناصر التمثال. (شكل ٧، ٨). وتمثال الصيدى يعتبر تسجيلاً فنياً لشخصية جادة مثابرة معطاة. وكان الفنان يؤكد على القوة عندما استخدم العصا إستخداماً تشكيبياً يوضع جمالى يجعل التمثال يجسد حركة تبدأ من حالة اللبات. (شكل ١٠، ١١، ١٢)

لم يتخرج الفنان سمير الجندى من عباءة مدرسة القسطنطام، ولكن مما لاشك فيه أن الفنان إستطاع أن يحقق

للخزف المصرى المعاصر نوعاً من العلية والإنتشار من إنتاجه وورشته ومدرسته التى يتخرج منها العديد من الفنانين، ويحققون فى مجال هذا الفن إبداعات مستمرة. والحديث بعد ذلك عن الاستلهم والتوظيف فى الفن الشعبى، والاتجاه نحو التمثيل بالفخار والخزف ليحققا هدف الدراسة، كان لابد وأن نتعرض لمركز الفخار بالفسطاط، باعتباره الباعث الحقيقى لهذا الفن فى تاريخه المعاصر. لقد أنشأ مركز الفسطاط للخزف فى أواخر الخمسينيات، وأشرف عليه الفنان سعيد الصدر، وكان فناناً مجرياً ودارساً لفن الفخار، وله بحوث متعددة فى فن الخزف. لجأ مركز الفسطاط للخزف إلى الشعبين العاملين فى هذا الفن واحتضنهم، وقسم إليهم للمهويين من خرويج كلية الفنون التطبيقية وبغيرها من الكليات. وقد أنتجت تلك المجموعة العديد من الأعمال المتعمقة فى الأصالة. وتربح أهمية هذه الأعمال إلى أنها ترمز ما بين التصميم التقليدى والتشكيل الفردى للفنان، بالإضافة إلى استنباط مقومات بنائية خزفية جديدة تترى الحركة الشعبية بتشكيلات مبتكرة معاصرة، ولا شك أن وجود المركز فى مدينة الفسطاط يوضح المعنى من وراء إنشائه، وهو حماية ما بقى من المدينة العظيمة وما فيها من فواخير وحرفيين، قبل أن تصبح أطلالاً، وقبل أن يذوب ما بقى من الحرفيين فى عالم غربة للتحديث.

ويعتبر التراث الإسلامى لمدينة الفسطاط من أعظم المخلفات الفنية لفن الخزف فى مصر، وله منلوه الثقافى والجمالى، فقد أبدع الحرفيون فى تلك الفواخير أفعاطا جديدة على فن الخزف لم تكن معروفة من قبلهم، ولذلك تميز هذا الإنتاج بالفصوصية المحلية وبالتجريب الحرفى، وبالصفة التجريدية فى النواحي الجمالية والبنائية. ولا يستطيع المرء أن يهتم عند دراسته لخزف الفسطاط بتعصر دين الآخر، فالعمل الفنى كإنتاج متكامل من المعالجة والإهتمام بملابس السطوح، والإيقاع الحركى للخط للمشك للبناء الفنى، وتفاعل الألوان مع الزخارف مع تنوع المعالجات الفنية لهما حسب الذوق والتكوين والفنية، وعلاقة هذه العناصر ببعضها البعض، هى التى أعطت لفن الفسطاط القيمة التاريخية والجمالية له. وبلغ الخزافون المصريون قمة البراعة العلية فى إمتلاك ناصية القاشانى ذى البريق العبدنى وإتقانه.

والأجيال المعاصرة من الخزافين المصريين من مدرسة الفسطاط، أخرجت لنا الأشكال الفنية التالية، وكلها ترمز ما بين التاريخ والواقع المعاش فى حس جمالى راقى، وتؤكد على

أهمية المعيشة للظاهرة الشعبية وأصولها الجمالية وأبعادها الاجتماعية بالدراسة والعق الكليتين بتحقيق إنتاج يستلهم من الموروثات الشعبية لأجل ما فيها من موضوعات ومن وحدات وتشكيلات فنية، وتوظيفها بشكل يحفظ لها رونقها الشعبى ويعمل على إستمرارية الفعل الشعبى.

والأشكال المقدمة من هذه الدراسة تم رصدنا من خلال العمل اليدانى للتعرف على الأسلوب والمنهج المتبع فى مركز الفسطاط للخزف، وللإقتراب من عملية الاستلهم من التراث الشعبى، وتوظيف المانة الفخارية لجماليات وعلاقات فنية ويطها بالأصالة، ثم إعادة الصياغة لها وفق الرؤية الخاصة بالمبدعين فى المركز. والمادة التى تستخدم فى التشكيل هى أقدم مادة بنية طبيعية ملاصقة لحياة الإنسان، بالإضافة إلى أنها مادة قابلة للتشكيل، وطبعة فى نقل الإحساس الذاتى للمرء تجاه تجسيم المراتب بصورة ونظيفة وبصورة تطبيقية فى البداية، ثم مع نمو الخبرة الثقافية وأورها على التشكيل الفنى أصبح لفعل الجمال دوره الأکید فى البناء الفنى للمنتوجات الفخارية، وتعددت معها الأشكال والوحدات والأغراض، وإرتبط ذلك كله بالنفسية المادية والبيانات والمناسبات، وهذه المادة تصبح مع الحصرى فى مرحلة إعدادها عجينة ذات تماسك شبيه «بعجينة العيش»، على حد تعبير أحد الرواة فى جرجوس بقنا، وهى الخامة التى ذكرت فى الكتب السماوية. وفى القرآن الكريم «خلق الإنسان من صلصال كالفخار» سورة الرحمن، وفى سورة ص «إذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين»، «قال يا إبليس سامعك أن تسجد لما خلقت بيدي استكبرت أم كنت من العالين، قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين»، وفى سورة الصجر «ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون»، «وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من صلصال من حمأ مسنون»، وفى سورة المزمنون «ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين».

تعود عملية الاستلهم والتوظيف إلى عصور قديمة، حيث وجدت فى آثار الفترات التى تسبق الراحل التاريخية فى مصر، وفى عدد من البلدان التى كان من ثقافتها المادية إنتاج الفخاريات مثل بلاد الكوكوتين والأوكسين وبلاد الداتشيا، وكذلك الآثار التى عثر عليها فى الثقافات القديمة فى بلاد ما بين النهرين، والصين، وأيضاً فى أمريكا اللاتينية، وغيرها من البلدان فى وسط أفريقيا وجدت أعمال كثيرة تقل على قدرة الإنسان البدائى على استلهم مفردات جديدة، وينشئ بها لغة تشكيلية جديدة، تضل على الإنتاج

التطبيقي بعداً إجمالياً. وهذا الأسلوب هو المنهج الأصيل في مفهومهم ودور الاستلهام، وأيضا وضع حدود، ولا أقول شروطاً، لفهم التوظيف، وهذه الحدود تتحدد في ضرورة الحفاظ على البعد الإنساني الأصيل لروح العمل الفني الجديد، وتحديد هذا يؤكد على إستراتيجيته وتواصله مع تاريخ الحرف، ويعمل على الحفاظ على المقومات الشعبية فيه؛ لأن فكرة التوظيف لا تعني الإلغاء أو محو آثار العمل الفني القديم، وإنما الفكرة تعني قدرة للبدعين على بقاء الظاهرة الفنية الشعبية حية في ضمير الجماعة، وبالتالي راسخة في ثقافتها النامية.

وفي منطقة الدراسة، كان من أهم أهداف العاملين بالمركز الحفاظ على الأساسيات الأولية لمهنة الفخار، وعدم الانخراط في العمليات الجارية نحو تحديث وسائل الإنتاج تحت دعوى مختلفة منها: إن الشامة أولاً سهلة الكسر، وإن تحضيرها بالطريقة التقليدية فيها موقف يعبر عن التخلف وعدم الاستنادة بإمكانات الآلة في إعدادها، بالإضافة إلى أن عملية التشكيل على العجلة بالشكل البدوي لن يحقق إنتاجاً سريعاً، وأن الإنتاج والتشكيل بالآلة الكهربائية يحقق من الناحية العددية إنتاجاً أفضل، كذلك عملية تسوية المنتج وحرف بالفرن البدوي يسبب امراضاً، بالإضافة إلى أن الفاقد ونسبته كبيرة في عملية الحرق، والاختزال فيه لا يتم بصورة متكاملة. وهكذا كان على القائمين بالمشروع بالمرکز أن يحددوا موقفهم من هذه الآراء، وكان أن انمازوا إلى التقليدية، واستمروا في الحفاظ على المقومات الإنتاجية القديمة والشعبية.

أما بالنسبة إلى موضوعات الاستلهام، فكان موقفهم محدداً من قبل، وهو الإهتمام بدراسة الإنتاج الشعبي، من حيث إنه ظاهرة إنتاجية، ومن حيث إنه فعل شعبي له وظائفه الاجتماعية والتطبيقية، فكانت العناصر الجمالية تدور حول الخصائص الأولية للفن الفخار وأسباب إنتاجه. لذلك نرى موضوع قلة السجور، والإبريق بأشكاله المتعددة، والأواني التي تعمل طابعاً شعبياً، ثم الشمعدان وغيره من الإبداع الفني. والشكل (١٧) والخاص بتشكيل إبريق السجور حاول فيه المبدع أن يجعل القيمة الجمالية فيه قيمة مبررة من خلال الظاهرة الإحتفالية المرتبطة بمرحلة من مراحل دورة الحياة، وأيضاً جعل العناصر التشكيلية ووحدات الزخرفة مرتبطة ارتباطاً كبيراً بالرمز الشعبي في هذه المناسبة، بالإضافة إلى أن التشكيل تم يدوياً في جميع مراحل إنتاج إبريق السجور، والقاعدة التي إمتد فوقها البناء كله جعلها

الفنان في حالة من الرسوخ والرشاقة، ثم إمتد فوقها البدن أو كرش الإبريق، ثم الشوكة التي أعاد الفنان صياغتها بالشكل الذي يحقق فيه التوازن البصري، والتناغم الإيقاعي للبناء ككل، وفي الوقت نفسه صاغ العمل كله وكأنه أحد الأصمعة المعمارية. إن الاستلهام لم يكن مجرد هدف سياسي أو رؤية عابرة، وإنما كان مقصوداً وهادفاً إلى أن يجرى التأليف فيه محققاً لفكرتي التواصل والإضافة.

ولأن الآلة ككل الفخاري في خصائصه تشكيلة نحتية، فإن المبدع في بنائه للشكل (١٤، ١٤٤) إتخذ الرؤية الشعبية لحاملة الجرة متطابقاً لبناء إبريق شعبي، يعتمد على الرؤية الجمالية والعلاقات الفنية للعناصر الزخرفية والوحدات المركبة على حساب الاتجاه الدفعي للإبريق، ولكنه في استلهامه للفكرة لم يتخل عن فن العروسة أيضاً، ولا عن فكرة الشمعدان في الرقص البدوي. إن البدن المركب والمزخرف للوحدات المثقبة مع النوازل المتكررة كلها صاغت ثوباً يبدأ بكنائش متعرجة، وينتهي أيضاً بنفس الكيفية، وحرص الفنان على بقاء أدق التفاصيل «العقد محيطاً برقبة العروسة، وكذلك لها إلى تأكيد واقعية التشريح عند الأجزاء التي تصورها لجمال العروسة، وكلها تعود إلى أسلوبية المعالجة الفنية للفن الشعبي.

وهكذا عبر الفنان الشعبي عن الشمعدان، فإنه لم ير بدلاً من التكرار لوحدة واحدة بشكل تصاعدي، مستخدماً أسلوب التشكيل البدوي، محدثاً تناغماً بين الوحدات المشكلة والغرافات المخلقة في المساحات الموزونة توظيفاً تشكيمياً لذاتها. إلى جانب هذا، الفكرة الجديدة التي أضافها المبدع في التشكيل النهائي، بأن جعل الشمعدان يحمل في قمته قلة متكاملة في الصياغة والتشكيل، وكأنها قطعة خريط بدوي، ليضفي إحساساً جمالياً ناعماً يسحب العين إلى مفرد فني يختلف في أسلوب المعالجة، من حيث السطح ووحدات الزخرفة، لتكون اللحظة التي تهدأ فيها العين من الزخرفة الموجودة في بدن الشمعدان. إنها رؤية فلسفية وندرة على توظيف أدوات التشكيل بشكل واع، وفي إطار من الشعبي - شكل (١٥). وفي الإبريق الشعبي سجد الرؤى المتعددة لهذا الانتاج الشعبي. فهناك من جعل الوحدات البنائية تعيش داخل المحيط الفضائي وتصيب جزءاً منه كما هو وارد في شكل (١٦)، إذ قام الفنان بتحليل البدن إلى مفردات خطية لتشكيل جسم الإبريق، وأيضاً تعبر عن التناسق الرياضي في التشكيل العام. إن المبدع عايش مع هذا العمل فكرته داخل دائرة حسية، بالإضافة إلى أن التكرار بين الشكل الواحد في



شکل (۱۳)





شكل (١٤ / ١)



شکل (۱۰۰)



شکل (۱۶)



شكل (١٧)



شكل (١٨)



المبدعين يؤكد على استيعابهما الجيد لتاريخ الفخار، وتعایشهما مع الظاهرة الشعبية، وصدق تفهمهما لطبيعة الاستلهم والتوظيف في الفن الشعبي.

ونشتم هذا العرض بأحد الأعمال الفنية لشمعدان يحاكي الخرز البلدي، في تركيبة نحتية تتميز بالتنوع في النسبة وعلاقتها بالنسبة الكلية للعمل الفني، وأيضا تتميز بالرشاقة والرقّة، وهو من سمات التعبير لفن الخزف. أيضا من خصائص الخاصة، يتطلب مثل هذا العمل مهارة في التشكيل اليدوي، وخبرة عالية، حيث يتم تلاحم كل جزئية بالأخرى، بشكل يتطلب من المبدع إسترجاع مخزونه من الثقافة الحرفية، ومن البعد الجمالي... شكل (١٩).

القاعدة مع الرقبة، أعطى إحساساً بأن هذه الدائرة تدور على محور، وأن التخلخل ما هو إلا حيلة من حيل المبدع لتأكيد معنى دوران الكتلة. وهذا الشكل يعتبر فريداً في المعالجة البنائية، وإن كان موجوداً في التراث التاريخي للفخار لوطيفة أخرى. ونعود إلى الشكلين (١٧، ١٨) فنرى الفنانين استلهموا من التراث الشعبي، وأيضا من التراث التاريخي، الشكل والعناصر الزخرفية، فكانت الأشكال المنحوتة على البदन وعلى سطوح الإبريقين من الرموز الشعبية (السمك)، وأيضا من الأشكال البدائية، وخصوصاً من حفریات مرمدة والبداري، والتي يمثلها الخط الحلزوني وغيرها من الأشكال الزخرفية الفطرية. إن هذا الفعل من

المراجع

- ١ - أبو زيد «أحمد»: البناء الاجتماعي، مدخل لدراسة المجتمع، ج١، الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥.
 - ٢ - دوركايم «إميل»: قواعد المنهج في علم الاجتماع، ترجمة د. محمود قاسم، مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٠.
 - ٣ - خشناب «مصطفى»: دراسات في الاجتماع العائلي، القاهرة، مطبعة لجنة البيان، ط١ - ١٩٥٧.
 - ٤ - هرسكوفيتز «ملفيل»: الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة رياض النفاخ، دمشق - ١٩٧٢.
- 5 - Ell wood: AHistory of social philosophy - New York, 1944.
6 - Grosse: The Beginings of Art, New York, 1897.
7 - Read: Art and society, London, 1945.

الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية

محمود مصطفى عيد

مقدمة :

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، وبلغوا فيه حدأ من التخصص على درجة عالية من الإبداع والتخيل، ومن روعة التصور وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط بأسلوب تشكيلى.

والكتابات الشعبية الجدارية فى الثقافة الجمالية المصرية هى الحركة الإبداعية فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن الفن ولامحه المصرية، وهى الوسيلة التى يلجأ إليها الفنان المصرى الشعبى للتعبير عما يجول بخاطره وما يكنه فى نفسه بالنسبة لموضوعات معينة كالكتابات الخاصة بالحج. وقد كان للخط الأبجدى والهنسى دورهما الفكرى كأداة ترابط قومى^(١)، ولم يكن استغلال الفنان فى العصر الإسلامى التشكيل بالخط إلا اللغة القومية الإسلامية نظراً لتعدد اللغات واللهجات من المحيط إلى الخليج.

والكتابات الجدارية هى عناصر تشكيلية مكملة لفن المرسّسات، وهى تتشكل فى صور متعددة، وتعبّر عن وجدان الشعب فى أشكال وتصميمات لها مدلولات واعتقادات فولكلورية.

لقد وجدت الكتابات الجدارية على هياكل متعددة، إما على هيئة تشكيل خطى لونهى للتعبير عن موضوعات اجتماعية ودينية معينة على جدران المنازل الشعبية، أو على هيئة تشكيل جدارى بارز (رلييف) على مداخل هذه المنازل، أو فى تكوينات مفرغة قوامها الفاظ دينية، وحكم وأمثال شعبية نابغة من التجارب الإنسانية للشعب المصرى، وخصوصاً على الأوتى الفخارية وفوق أبواب المنازل الخارجية.

اللذين المستعملين في رسم الكعبة) قوامه كلمات النداء الديني المقدس، نداء يوم عرفه «بليك اللهم ليك، ليك لا شريك لك ليك». وعند الضلعين السفليين لشكل الكعبة مجموعة من الطائفتين الخاشعين في تكوين خطي يربط الخط المنكسر لهذين الضلعين باللون البنفسجي الداكن - نفس اللون المستخدم في الكتاب. وفي محاولة فنية لتأكيد المحور وخلق نوع من الإيزان الفني يقطع الشريط الكتابي عند منتصفه رسم لأحد الطائفتين للتضرعين.

تحليل الشكل :

التكوين نصف متماثل؛ حيث يتماثل نصفاه الأيمن والأيسر، في حين يختلف نصفاه العلوي والسفلي، وإن كان بهما نوع من التوازن بوجود كل من الشريط الكتابي ورسم الشخص، مما يخلق علاقة وارتباطاً بين الطائفتين وما يردونه من نداء، ويتأكد هذا الارتباط بوحدة اللون فيها. تصدر كتلة الكعبة للتكوين بلون داكن صريح يعطى شعوراً بالثبات والاستقرار، كما يبرز الأهمية الرسمية للكعبة ويؤكد الرمز الديني. وتتضح الشحنة الإنفعالية الفنية في رسوم الأشخاص الطائفتين بأسلوب خطي بسيط لا يتفهم أية تفاصيل، ويكتفي بترجمة حالة التضرع والخشوع للمسلم أثناء طوافه بأسلوب سرريالي يعنى بالنهاى النفسية والوجدانية التي تؤكد المعنى. وفي قمة التكوين عند المحور الرأسي رسم لأحد الشخصين يؤكد البعد الثالث للتكوين، ويبرز صورة الطواف حول الكعبة.

الشكل رقم (٢) - وصف الشكل:

الصورة لواجهة مسكن غطيت بالكامل بكتابات دينية في تكوينات متداخلة ورسم خطية لوسائل المواصلات المختلفة المستخدمة في زحلات الحج كالمطائرة والسفينة، كما أن بها رسوم للكعبة والحرم الشريفين.

في الصورة نجد أن سطح المربع الأيمن قد غطي برسم لباخرة باللون الأزرق، كتبت على كل طابق منها عبارة دينية في تكوين هرمي مبتدأ... والمساحة الوسطى بها رسم لمطائرة باللون الأحمر في اتجاه صاعد كتبت أعلاها عبارة «حمد الله على السلامة»، وكتبت أسفلها عبارة «الحج للبرود ليس له جزاء إلا الجنة»، والمساحة الثالثة شغلت برسم يمين الكعبة والحرم المكي الشريف في تكوين متداخل وكتبت يساره عبارة «بيت الله الحرام».

وفي هذه الدراسة نتعرض لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية، بأنماطها المختلفة، ونخضعها للدراسة التحليلية تصمد الوقوف على ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظيفتها في الثقافة الشعبية، وكداة تعبيرية في الوقت نفسه عن وجدان الشعب.

وأخيراً فإن ما تنميه هذه السطور هو أن الموضوعية في البناء الفني المعاصر وفقاً للمفهوم الشعبي ممكنة، بل ضرورية للتعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجدور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للكتابات سماتها الفنية المصرية الفنية.

أولاً: الدراسة التحليلية:

(١) الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية مؤالفة روحية:

يعتبر هذا النمط من الكتابات والنقوش الشعبية من أكثر الأنماط التي طرقها الفنان الشعبي؛ حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس، ومما يحظى به الحاج من احترام في الوسط الاجتماعي الشعبي، على اعتبار أنه سفير القرية إلى البيت المحرم الذي لا يباريه شيء في «الشرف والقدسية». ومن هنا كان تسابق الفنانين الشعبيين في التعبير عن أحاسيسهم، وتوسلهم إلى ذلك بشتى المذاهب والأساليب الفنية والتشكيلية الشعبية.

ويميز التعبير هنا الغوص في نفس الإنسان لآظهار الشحنة الإنفعالية في شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن شخوص الطائفتين الخاشعة، دون التأكيد بتفاصيل وملامح الجسم، متخذاً - دون أن يدري - أسلوباً يعمل إلى السريالية تارة والتجريدية تارة أخرى.

وعلى ذلك نجد أن الفنان الشعبي قد قام بتصوير موضوع الحج متمثلاً في موقف الطواف والخشوع في الوجدان لترجمة الإحساس الريحي المتنامي.

الشكل رقم (١) - وصف الشكل:

يتصدر الصورة كروكي في المنظور - عين الطائر - للكعبة المشرفة باللون الأزرق، محددة بخطوط خارجية حمراء لتأكيد الشكل المجسم لها، وإحداث نوع من التضاد اللوني لشدة الإنتباه.

ويحد كل من الضلعين العلويين للشكل للمنظور للكعبة المشرفة شريط كتابي منكسر باللون البنفسجي الداكن (ناتج

تحليل الشكل:

لجس الصحراء، وما يتكبد الحاج من مشقة خلال رحلة الحج.

تحليل الشكل:

من خلال تحليل هذا التكوين نجد ميل الفنان الشعبي للتسطيح، رغم إتباعه لقواعد المنظور عند رسم الكعبة، ويدل على ذلك أنه قسم عبارة «الله أكبر» لجزئين، فكتب لفظ الجلالة على سقف الكعبة وكلمة «أكبر» على الجدار الأمامي، حيث يتجه للخزفة والتجريد.

كما نلاحظ الإحساس والوعي التام بعملية الإيزان الفني للتكوين من خلال تنسيق العناصر المكونة. فعنصر «الجمال» يحدث إيزاناً مع عنصر كلمة «محمد» العليا، وبداخل العنصر الواحد نجد أن رسم «الخفلة» يحدث توازناً مع رسم «الهدج» فوق ظهر الجمال، ورسم المائنتين والقبعة يحدث توازناً مع عبارة «محمد رسول الله».

الشكل رقم (٤) - وصف الشكل:

الصورة لتشكيل خطي بعبارة «حج مبرور» باللون الأحمر المصدد بخط خارجي داكن، وتنقيط باللون الأزرق على المساحة الحمراء لإحداث التضاد اللوني لجذب الانتباه.

تحليل الشكل:

التكوين متماثل ومتنظم روعى فيه إبراز خطي المحورين الأفقي والرأسي.

الشكل رقم (٥) - وصف الشكل :

قام الفنان الشعبي هنا بعدل تكوين خطي بعبارة «الله محمد» في تشكيل متشابه ومتوازن على المحورين دون تماثل.

تحليل الشكل:

في هذا التكوين نلاحظ إمتزاج الفن الشعبي بالأساليب التعليمية في العمل أي أنه لا يعبر بصورة صادقة عن تلقائية الفنان الشعبي.

(٣) ك: بات قوامها النقش الخطي كعنصر مكمل لفن الرسومات:

في هذا النمط تجاوزت الكتابات وتلفتها الزخرفية أو التعبيرية المحودة إلى كونها عنصراً تشكيمياً في منظومة فن الرسومات الشعبي، أو الملعنمات الشعبية، إذا جاز التعبير، حيث قام الفنان الشعبي بتشكيل زخرفي متميز اعتمد على إختزال العناصر، سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية،

رقت العبارات المكونة لشكل الباخرة بأسلوب ينم عن وعي ديني وتقديس للفرأض. فعلى الرأية، أعلى القمة، كتب لفظ الجلالة تليه الشهادة، ثم تأتي سلامة الحاج في المقام الأخير متمثلة في عبارة محمد الله على السلامة.

ونلاحظ أن الفنان الشعبي قد استغل شكل مسطح النافذة بأن رسم أعلاماً ما يشبه القبعة، مما يدل على وعي بالعلاقات التشكيلية المعمارية.

(٧) الكلمات على هيئة تشكيلات أو إنساق فنية:

ويعتمد هذا النمط على التشكيل الخطي، بحيث ينتج تكوينات فنية تحاكي بعض الرموز الدينية. كما أنه إتخذ بعداً آخر في التصميم الكتابي لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى في تكوينات متعائلة أو غير متعائلة.

وفي بعض الحالات نجد أن الفنان الشعبي قد استخدم الأسلوبين معاً في خلط متوازن، ومال الفنان الشعبي - في هذا النوع - إلى التسطيح، رغم علمه ببعض أصول المنظور وتفيذه لها في كثير من الأحيان.

الشكل رقم (٣) - وصف الشكل:

صورة لحائط مواجه لمدخل أحد البيوت الريفية بقرية (الكوم الأخضر) بالهرم، حيث زين بثلاثة عناصر تشكيلية، رتبت داخل مسطح الحائط بحيث تحدث نوعاً من الإيزان.

العنصر الأول يشغل وسط الحائط ويصور الحرم المكي الشريف تتوسطه الكعبة التي غطيت مسطحاتها بالكتابات، فعلى سقها كتب لفظ الجلالة، وعلى الجدار الأمامي كتب اسم «محمد صلى الله عليه وسلم»، ثم الشهادة داخل شريط باللون الأبيض يلف الجدارين، ثم كلمة «أكبر».

* وفي محاولة لإحداث إيزان فني لهذا العنصر كتب الفنان الشعبي عبارة «محمد رسول الله» على حدود هذا التكوين إلى اليمين للتعادل مع كتلة المائنتين والقبعة أعلى التكوين، ومثل الطائفتين على شكل نقاط باللون الداكن حول الكعبة.

* العنصر الثاني لنصف الشهادة «محمد رسول الله» أعلى شمال الحائط، حيث صيغ في تكوين معماري يضم ما يشبه القباب بخط سميك.

* العنصر الثالث أقصى يمين الحائط يصور حجلاً ماثلاً إلى جذع نخلة يحمل الهدج، وذلك إيماناً في نقل للمشاهد

العنان في التعبير عما يجيش بخاطره، وما تحتضنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفني والحضارى الطويل.

* بالصورة جهة اليمين عبارة «محمد رسول الله»، وأسفل رسم الحرم إطار زخرفى خطى قوامه نمط زخرفه الأرابيسك.

تحليل الشكل:

التكوين متماثل حيث تقع المائدة البسيطة على المحور الراسى الذى يقسم التكوين لنصفين متماثلين، أما المحور الأفقى الذى يقع عند قواعد المائذ والقباب فيقسم التكوين لنصفين غير متماثلين؛ ولكن بينهما إتزان بفعل الشروط الزخرفية السطلى.

* ينطبق مركزاً زوى الصورة العلويين على الشرفات العلوية للمائذتين اليمنى واليسرى، وتعتبر تلك الشرفات من مراكز الجذب في التكوين.

* عمد الفنان الشعبى إلى مزج إحساسه الدينى القومى بمرمز بلده ووطنه الذى ملا كيانه، وذلك من خلال وضع الثلاث نجوم داخل الأمله أعلى القبتين مكوناً علم مصر - ويلاحظ كبر حجم الهلال بالقياس لحجم القبة، وذلك لإعطاء أهمية ووزن للعلم، ومن ناحية أخرى عكس الفنان الشعبى وضع النجوم الثلاث، فوضع النجمة المفردة لأسفل بدلاً من وضعها في مكانها العلوى لإضفاء بعد آخر للتكوين، بأن جعله يصور وجه آدمى.

* إتخذت الزخارف النمط الشعبى النقي دون أى تحديث، وذلك في الوحدات الزهرية المتماثلة والمتكررة، كما اعتمد التكوين على التصميم الزخرفى المسطح دون الاهتمام بالبعد الثالث.

(4) كتابات بأسلوب الحفر الغائر والبارز (إعريف):

نجد الفنان الشعبى في تلك المجموعة من الصور قد استخدم «تكتيك» الكتابة بالحفر الغائر والبارز بإضافات متعددة، منها الحجر والخشب والجص. وقد تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية للمائدة والمتكررة.

(I) الحفر الغائر:

شكل رقم (A). وصف الشكل:

الصورة لعقد نصف دائرى لأحد الداخلات بقرية مشيرامنت، بالهرم، وقد شيد هذا العقد وزخرف بأسلوب

إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة في التعبير، إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على اختلاف نوصياتها لتتكامل مع التشكيل الزخرفى في تكوينات معبرة، لتستمد أصالتها من وجدان شعبى تحتضن فيه التجارب الفنية عبر العصور والحضارات المختلفة في تواصل مستمر (٧) وتفاعل ديناميكي. فكما صور الإنسان المصرى القديم تصورات عن رحلة الحياة الأخرى، صور أيضاً على جدران بيته - في حياته المعاصرة - رحلة حجه إلى بيت الله الحرام، أو إلى بيت المقدس، فتعدلت الوظيفة ولكن الغاية أو الفكرة واحدة، أن لم تكن ثابتة بالفعل.

ونجد أن هذا النتاج الفنى الشعبى قد تأثر إلى حد كبير بفن المنمنمات الإسلامى وأنواع الخطوط الإسلامية المختلفة، إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت في الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد.

الشكل ورقم (٦) - وصف الشكل:

الصورة لبعض الرسومات للمبعثرة التى تشكل إحدى الحنيات لواجهة منزل بمنطقة «سوق البرسيم» الشعبية بالجيزة القديمة. فالرسم العلوى لسفينة تطوها الرايات، وقد عواجت مقدمتها ببيلوب يشبه رقبة الجمل، وكتبت فوق تلك المقدمة بعض الكلمات، وأسفل الرسم سطرت عبارة مسيرى بامر الله.

* الرسم الأوسط لتكوين زهوى كتبت على يساره عبارة «يحن على عبيدك».

* الرسم للسفلى لتكوين زهوى كتبت أسفله عبارة «الورد جميل، ثم «يجمال الورد».

تحليل الشكل:

يقرب أسلوب الرسم من روح المنمنمات الإسلامية، ويتصمر الرسم على خط رفيع منق، دون الدخول في مساحات عرضية أو ملونة.

كتب الفنان الشعبى عبارته الماثورة كما يقلبها في حياته العادية، ودون التقيد بالرسم الإيمائى الصحيح مثل «يحن» التى من المفروض أن تكتب (يا حنين).

الشكل ورقم (٧) - وصف الشكل:

صورة بنفس الأسلوب السابق تصور الحرم المكى الشريف بحيث تظهر بركائه. أما ما يضمه الرسم من مائذ وقباب فمبعد عن الواقع، إذ أطلق الفنان الشعبى لخياله

الدمايك الحجرية المزينة*، وحفر في إفريز أنسي شاح
العقد تاريخ البناء، وعلى يمين العقد البسملة، وعلى شماله
كلمة (ما شاء الله)، ويميل الخط إلى الخط النسخ.

(ب) الحفر البارز:

الشكلان (٩)، (١٠):

ويوضحان جانبى أحد المداخل، حيث زين كل جانب
بحفر بارز داخل جامة مربعة الهيئة لعبارتى «الله أكبر» «ولله
الحمد» بخط شعبي جميل، وبأسلوب الحفر شنيذ للبروز،
وأوتت حافته العليا باللون الأزرق.

٢- (٥) الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية:

وتشكل هذه المجرمة مجالات وأمثلة متعددة تقتوع
أساليبها وقيمها الفنية والتشكيلية، ففيها صور لوسائل
المواصلات المستخدمة في رحلة الحج، مثل: الطائرة والجمال
والسفينة والحصان والقطار، حيث عبر عنها الفنان الشعبي
بأسلوب زخرفي يتعد عن قواعد التصوير الأكاديمي، ويعتمد
على تلميل السطح إلى مساحات صغيرة - مربعة ومستطيلة،
معدة بلون مختلف.

ولقد قام الفنان الشعبي باستخدام الكتابات في صورة
زخرفية مكملة للكويين، وفي عبارات دينية أو حكم وأمثال
شعبية تنبع من الموقف.

وتناولت مجموعة أخرى عناصر تشكيلية متنوعة، تتدرج
ما بين أشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التي تعبر
عن تجارب فكرية معينة، أو دلالات دينية أو اجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة كأسلوب تعبيرى
يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يتكى بالقيمة اللغوية
التعبيرية، والتي تمس احساس ووجدان الإنسان.

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم
التصويرية استكمال المراسيم الاحتفالية كن يقوم برحلة
الحج، وأعطته ما يوازى من إهتمام فى النفوس، وإبراز
القيمة السامية لتلك الفريضة.

الشكل رقم (١١) - وصف الشكل:

تناول الصورة تقديم للتصورات الخاصة بوسائل
المواصلات المستخدمة في رحلة الحج، ومنها الطائرة. وقد
رسمت الطائرة بأسلوب زخرفي يعتمد على البعدين
واستخدم اللون الأصفر (الأوكر)، مع وجود بعض

* أن يتم البناء الحجى بحيث تتداخل الأحجار وتعشق بأسلوب زخرفي.

التشعيرات على الأجنحة والمقدمة والذيل باللون البنى.
وحدثت التوافذ على شكل مساحات باللون الفاتح.

* كتبت على منتصف جسم الطائرة تقريباً عبارة «إلى
جنة»، وكتبت أعلى رسم الطائرة عبارة «مع السلامة يا
حاج».

الشكل:

* عبر الفنان الشعبي عن حركة دوران المروحة الأمامية
بخط حلزوني، كما عبر أيضاً عن مروحة الذيل وعالج
حركاتها برسم خط أفقى سميك باللون البنى، ثم قام بتوزيع
للون البنى بحساب على جسم الطائرة.

الشكل رقم (١٢) - وصف الشكل :

تعرض الصورة شكل أمير الحج، كما تخيله الفنان
الشعبي، متطياً سهوة جواده، شاهراً سيفه الذى يعد
مظهراً هاماً من مظاهر القوة ونمطاً مصحباً إلى الوجدان
الشعبي.

تحليل الشكل :

كتبت أعلى يسار الرسم عبارة «أمير الحج» لتمتد
إتزاناً، وتما الفراغ الموجود، خلف ظهر الفارس.

الشكل رقم (١٣) - وصف الشكل:

تعبير الصور عن المظاهر الاحتفالية لتخليد ذكرى الحج
لأله من أهمية وتقديس فى نفوس الناس. فتوضح الصور
الرسوم والكتابات على حوائط غرفة النوم بأحد المنازل بقرية
«شبرامنت» بالهرم.

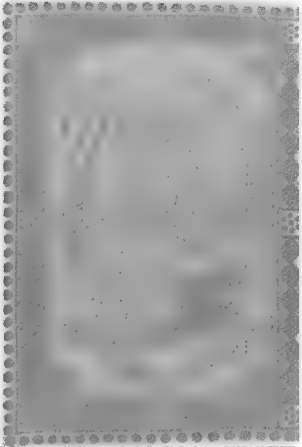
ونلاحظ الإهتمام بتسجيل اسم الحاج ضمن الكتابات
احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة
المختلفة.

ثانياً: المفاهيم

* محاولة التوصل لأبجدية الكتابات الشعبية :

نستخلص هنا كافة أنماط وأشكال الحروف المكونة
لأبجدية الكتابات الشعبية، يعرض أشكال متعددة للحرف
الواحد، من خلال الدراسة الميدانية والتشكيلية التي
أجريناها، بهدف بيان وتوضيح العلاقات التبادلية -
Entorelia - ships بين تلك الخطوط والكتابات وبين أشكال
الخطوط فى الفنون المصرية المختلفة (مصري قديم - قبطي -

إسلامي) والمرقعة بالدراسات الأكاديمية. (شكل رقم ١٤)،
(شكل رقم ١٥ أبيض د).



✓ الشكل رقم (١٧):

وهو تكوين متماثل من عدة عناصر شعبية بتأثيرات
مصرية قديمة، وعليها عبارة «الحش الحارس» بخط قطري.
ويتصدر التكوين جامعة مستديرة بإطارين أحدهما خطي
والآخر منقط، وتضم مصفوفات من أشكال المربع بها بعض
الرموز والحروف، وتحت تلك المصفوفات بلعبه «السجاء»
الشعبية المستمدة من التراث المصري القديم.

ويكتنف التكوين على اليمين واليسار إلى أعلى شكل
(الكف)، وهو من أبسط مظاهر التعبير الفني عند القدماء،
فهو الرغبة التلقائية في إيجاد بصمة تشكيلية لشئ معلوم
بطبع الألف على الجدران. كما أن لها منلولا آخر هام في
دور الحسد في المعتقدات الشعبية المصرية، وترسم بالنماء
مصحوبة بأشكال هندسية متعددة (٧).

والى أسفل نجد شكل الثعبان في هيئة منحنية، ثم أسفله
يمينا ويساراً شكل العين المروسة المستخدمة في المعتقد
الشعبي أيضا لدفع الحسد.

شكل (١٨):

ثالثا: النماذج التطبيقية:

تطبيق المفاهيم الشعبية في صورة معاصرة:

نعرض هنا لبعض أعمال الفنان/ محمد أباطة، والتي
نلاحظ اقتباسها واستخلاصها من فن الكتابات والزخارف
والنقوش للمرسومات الشعبية، حيث صاغ وحداتها وطوعها
لأساليب الطباعة والإنتاج الحديثة دون أن يحدث بها أي
تشويه، فنلمس فيها الحس الشعبي وفطريته المنعكسة على
أسلوب التنفيذ بطريقة الصياغة والرسم.

كما أظهر الفنان «الثيمات» الزخرفية وصاغها بفرازة في
تكوينات مبتكرة، وإن لم تلتق نبض الحارة للشعبية المصرية.

✓ الشكل رقم (١٦):

وهو لوحة متماثلة التكوين قوامها تخيل لشكل عروس
النيل في هيئة مستطيلة مزخرفة بأطر قوامها أشكال معينة

وفي بعض اللوحات يستخدم الفنان الشعبي أشكال

هندسية، مربعة ومستطيلة، في تكوين متماثل، يشغلها برموز
شعبية وكتابات قوامها الحكم والأمثال، من ذلك مثلا:

هذا لك اليوم ورق النسيم

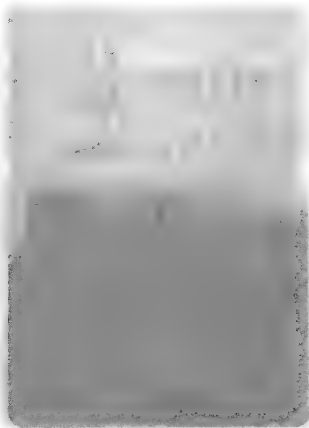
وحال في الأزهار دمع الغيوم

بينما سطر في المستطيل السفلى ما يلي:

ورجع البليل الحانه

يقول هيا أطرب وقل الهموم.

* * *



خط فطری شعبی
شکل رقم (۱۴)



شکل رقم (۱۷)

ا ب ت ح ج
ذ س ع ف ق
ک گ ل د ل ه
ن ا ن و ی ی

ابجدیة

أ أ

ب ب ب ب ب ب ب

ت ت ت ت ت ت ت

ث ث ث ث ث ث ث

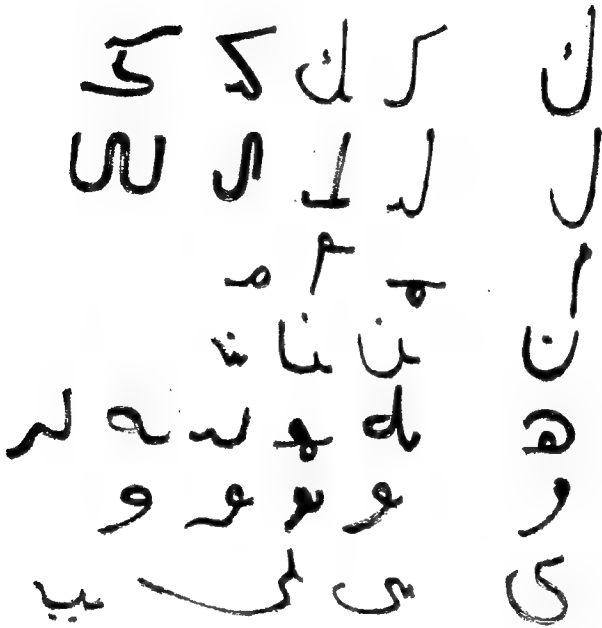
ج ج ج ج ج ج ج

ح ح ح ح ح ح ح

خ خ خ خ خ خ خ

د د د	د
ذ ذ ذ	ذ
ر ر ر	ر
ز ز ز	ز
س س س	س
ش ش ش	ش
ص ص ص	ص

ض	ض	ض
ط	ط	ط
ظ	ظ	ظ
ع	ع	ع
غ	غ	غ
ف	ف	ف
ق	ق	ق



شكل رقم (١٥/د)

هوامش :

- (١) د . سلمى عبدالعزيز : جماليات فن المرسومات وجنوده الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٣٦، ١٩٨٩، ص ١٥، ٢٦، ٢٠ .
- (٢) صفوت كمال : مفصل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية، مجلة عالم الفكر، مارس ١٩٧٦ - ص ٢١.
- (٣) سعد الخادم : الفنون الشعبية في التوبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ - ص ٥٧.



خطاب الحياة اليومية

فى المجتمع المصرى

حسن سرور

العلوم الاجتماعية فى بلادنا مازالت داخل أسوار الجامعة تحيا حياة أكاديمية هائلة وهائلة. هذه الحياة بالضرورة تتوجه صوب الماضى كاحد معانى الأكاديمية، وايضاً باتجاه الثابت والمستقر. وهى بهذا المنحى مؤسسية، وتسعى إلى صياغة القوانين التى تفسر ظهور المؤسسات واستقرارها واستمرارها فى الوجود. وإذا نظرنا إلى التراث السوسىولوجى مع احمد زايد: «فقد قدم ماكس فيبر ودوركايم تفسيرات تنظر مباشرة للمجتمع الراسمالى والاستقراره واستمراره. اما ماركس فقد حاول بنظريته أن يقوض من دعائم هذا الاستقرار، ولكنه ساهم فيه بشكل غير مباشر، حيث شكلت الماركسية ضرباً من الوعى للمجتمع الراسمالى ساعده على أن يتغلب على بعض مشكلاته ومكامن الخطر فى بنائه»^(١). (احمد زايد: خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى، دار القراءة للجميع، دى، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الاولى، ١٩٩٢). ورقم (١) هنا يشير إلى الهامش ص ٤٠ من الكتاب. «قدم لوكاتش مناقشة مستفيضة للدور الذى لعبته الماركسية فى المجتمع الراسمالى فى كتابه: التاريخ والوعى الطبقي. فليس غريباً أن مرجعية معظم المهتمين بعلم الاجتماع فى جامعاتنا هى كتابات: دور كايم، وماكس فيبر، وماركس، وبارسونز. أما الانثروبولوجيون فقد انشغلوا إما بدراسات وصفية الانثروجرافية، او بدراسات بنائية نسقية لنفس الموضوعات التقليدية (الانثرورافيا كارلنجا، البناء الاجتماعى للحامدية الشاذلية، لعب الاطفال فى الريف المصرى، نسق القرابة عند قبائل... وهكذا). ومازالت اسهامات الفولكلوريين تقتصر فى دائرة النصوص الشعبية والمدخل الادبى الذى يقوم على دراسة هذه النصوص.

وقد تعالج بعض قضايا هذه العلوم فى مؤتمرات او ندوات ذات طبيعة إعلامية / استعلامية، وبعبدة عن هموم النسيج الاجتماعى للمجتمع المصرى، والذى هو نسيج له

خصوصيته المتفردة - هذه بديهية، وتجربته التاريخية / الاجتماعية الخاصة. أو تقوم بعض المراكز العلمية والتي تتمسك عادة بمفاهيم بعينها، اعتقد أن معظمها قد تيبس وتجاوزته الواقع المعاش الآن محلياً ودولياً (حرب ١٩٧٣، الانفتاح الاقتصادي، الجماعات الإسلامية، شركات توظيف الأموال، سقوط الاتحاد السوفيتي، حرب الخليج، النظام العالمي ذو القطب الواحد.....). والإنتاج في هذه المعرفة الإنسانية، المكتوب باللغة العربية، في معظمه نظري مترجم، أو كمي شامض مؤلف. (انظر في هذا الصدد قائمة سلسلة «علم الاجتماع المعاصر» والتي تصدر عن دار المعارف بالقاهرة، والكتابات المدرسية التي تصدر عن دار المعرفة بالإسكندرية).

وإذا كان الأمر كذلك، فإن تجربة كتاب «خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري» تعد محاولة للخروج من هذا المناخ، من أجل هواء أكثر نقاءً، بعيداً عن الصرامة المدرسية/ المؤسسية؛ ولذلك كانت شهادات كل من أحمد زايد ومحمود عودة وفتحى أبو العينين، في ندوة حول الكتاب بمركز الهناجر للفنون، أدارتها هدى وصفي مدير المركز، جديرة أن نُنقل للقراء ويحذافرها.

شهادة أحمد زايد :

موضوع هذا الكتاب في ذهني من وقت طويل. منذ منتصف الثمانينيات ظهرت الحاجة إلى أن المجتمع المصري في عالم السوسيولوجيا ليس بحاجة إلى كثير من الدراسات الإمبريقية المجتزأة التي نراها تجري من خلال الاستبيانات، أو الدراسات المتقطعة، أو الدراسات الكمية السريعة. مما لا شك فيه أن هذه الدراسات لها أهميتها؛ ولكن المجتمع المصري يحتاج إلى جهد نظري وإلى جهد منهجي؛ لأن له طابع خاص، له خصوصيته، والبناء الاجتماعي له طابع معين، يحتاج إلى شكل جديد من الطرح النظري، وشكل جديد من التحليل المنهجي أو من الاستخدامات للمنهج، والتي تمكن الباحث في علم الاجتماع من أن يقدم رؤية مغايرة لما هو سائد وشائع في علم الاجتماع. في ضوء هذه الحاجة، ومن خلال القراءات النظرية والقراءات في المنهج، ربما يكون هذا الشعور شعوراً صحيحاً، لأنه على المستوى النظري يكشف المتأمل لتاريخ علم الاجتماع أنه قد تحول بالتدريج من المستوى المؤسسي.. من التركيز على النظم والمؤسسات إلى التركيز على الحياة وعلى التفاعلات العادية. ما يثبت ذلك أن التيارات التي ظهرت في علم الاجتماع في وقت متأخر كانت تركز على هذا الجانب، والتيارات التي ظهرت في علم الاجتماع في وقت مبكر كانت في معظمها تيارات مؤسسية. فعلم الاجتماع الذي ظهر على يد دوركايم ومن قبله كوتلر، ثم بارسونز بعد ذلك، كان في معظمه يركز على الجوانب المؤسسية. وعندما بدأت تظهر بعد ذلك تيارات مثل التفاعلية الرمزية، ومثل الإثنوميثولوجيا (المشروع

البحثي للفلسفة الفينومينولوجية)، ومن قبلهما مدرسة فرانكفورت التي اهتمت بالإنسان ومعاناة الإنسان في قلب المجتمع الرأسمالي، والتي فسرت النظرية الماركسية تفسيرات تركز على الجوانب الإنسانية في حياة الشخص في المجتمع الرأسمالي. هذه التيارات تنتقل من مستوى المؤسسات إلى مستوى الحياة العادية. وبهذا فالعلم في تطوره يحاول أن يقترب من الواقع، في محاولة لتفسير علاقة الإنسان بالإنسان في التفاعلات الصغيرة والبسيطة. وفي الوقت نفسه، إن للتأمل في التطورات المنهجية لعلم الاجتماع يكشف أنه بالرغم من أن التأويل أو منهج التأويل (الهيرمينوطيقا) قد ظهر في العلوم الإنسانية والدراسات التاريخية بشكل عام، والدراسات الأدبية منذ وقت طويل؛ إلا أنه ظهر في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا متأخراً، عندما بدأ يظهر رفضاً قوياً لمنهج دوركايم، الذي كان يحاول أن يفصل ما بين الذات والموضوع، ويعد الموضوع بمثابة «شيء» يجب أن يدرس بمنهج أقرب إلى منهج العلم الطبيعي. هذا المنهج التأويلي ارتبط بالتغيرات التي طرأت على المستوى النظري، والانتقال من عالم المؤسسات إلى عالم الحياة اليومية صاحبه انتقال من المنهج الدوركايمي الذي يفصل بين الذات والموضوع إلى المنهج الذي يدمج ما بين الذات والموضوع؛ بحيث تدرك الذات الموضوع من خلال رؤية، قد تبدو ذاتية؛ ولكنها في جوهرها رؤية موضوعية، يمكن من خلالها أن يحدث هذا الانصهار بين أفق الباحث وبين موضوع بحثه، بحيث يمكن القول إنه كلما ازداد فهم الباحث لهذا الموضوع كلما ازداد فهمه لنفسه، وكلما ازداد فهمه لنفسه كلما ازداد

فهو للموضوع الذى يدرسه. وفى مثل هذا التحليل يتحول الموضوع إلى شيء أشبه بالنص فى التحليل الأدبى، ويتحول المجتمع أيضاً إلى نص، ويصعب العمل العلمى أقرب إلى مفهوم العلاقة القائمة على فكرة التناص. والباحث فى هذه الحالة يحاول أن يقترب من هذا النص.. يحاول أن يفسره. أن ياوله فى ضوء رؤيته الذاتية، وفى ضوء الأدوات التى يمتلكها للتأويل.

وفى هذه الحالة يتحول البحث العلمى ويدخل دوائر التجريب، مثلما يحدث فى الأدب وفى المسرح. ويظهر فى الأفق فهم جديد للموضوعية. إن الموضوعية ليست جمع بيانات منفصلة عن الباحث أو كمية، ولكن الموضوعية هى الإقتراب الحى للتفاعل مع هذا الموضوع، وإخراج رؤية. وتكرار هذه الرؤية لهذا الموضوع يمكن أن تحقق هذه الموضوعية. الموضوعية هنا ترتبط بفكرة البحث عن نوع من التفكير الأميل، وأيضاً البحث عن نوع من التفسير يكون فيه درجة من الصدق... أن يكتشف الباحث عن نفسه. وتبدو للنفس ذات الباحث وكأنها صفحة بيضاء، ولنا تعلم من خلال التثنية العلمية التى نمر بها، ومن خلال القراءات، ومن خلال الارتباط بأساتذة يعينهم، ومن خلال إلتماءات معينة. وعليه ترسب فى أنفسنا أشكال كثيرة من التهميز. فى اعتقادى أن هذا الجهد التأويلى الذى يحاول فيه الباحث أن يندمج هذا الانتماء تكون أحد نتائجها الهامة هى تخليص الذات من كل هذه الشوائب، فتتحول إلى نفس راقية كالمرأة يمكن أن ينعكس فيها المجتمع بشكل فيه نوع من الصدق، الذى قد لا يتوفر فى البحث الكمي المجتزأ.

فى ضوء هذا السياق النظرى والمنهجى حاولت أن أكتشف عالم الحياة اليومية فى المجتمع المصرى، والمقصود بعالم الحياة اليومية، هذا العالم السيل المتلفظ، وهذه الحياة التى تتكون من التفاعلات الصغيرة والبسيطة، والتى نتعامل معها فى حياتنا اليومية فى الأسرة، وفى الشارع، وعلى محطة الأتوبيس، وفى المقهى، وفى الأماكن العامة حتى داخل المؤسسات، وفى داخل المؤسسات نفسها هناك شكل من أشكال الحياة اليومية داخل أى مصلحة حكومية.. وهكذا. هذا العالم للحياة اليومية ليس عالماً مستقلاً بذاته، وإنما هو عالم يقع تحت ضغط مؤسسى، ويمكن أن يكون ذلك هو الفرق ما بين تحليل الحياة اليومية بوصفها عالماً مستقلاً بذاته، ومحاولة فهم عالم الحياة اليومية فى سياق أقرب إلى السياق التاريخى البنائى. إن هذا العالم للحياة اليومية هو عالم توجد فوقه طبقات أو أركولوجيا نظامية (هى مجموعة

من النظم والضوابط الاقتصادية والسياسية والثقافية التى تتدرج من الحياة اليومية نفسها حتى تصل إلى النظم الرأسمالى العالمى، مروراً بالنظم والضوابط الوسطى للمجتمع القومى/ من ص ٢٦ من الكتاب) فيبدو عالم الحياة اليومية وكأنه عالم مضغوط من أعلى تقف فوقه أركولوجيا نظامية مترامية. وفقاً لهذا التصور يمكن أن تنحصر العالم الخاص بالحياة اليومية فى مجتمعات العالم الثالث على أنه سوف يكون أكثر عرضة للضغط. وفى هذه الحالة هو يخضع لضغوط مطوية، وأيضاً لضغوط عالمية، يعكس عالم الحياة اليومية الموجود فى عالم متقدم. وفقاً لهذا المنظور كان هناك العديد من الإشكاليات فى الإقتراب من هذا العالم.. كيف ندرس هذا العالم من خلال بعض مناهج الإثنومثولوجيا وكيف يمكن الاستفادة من هذه التيارات استفادة منهجية وليست استفادة نظرية؛ لأن السياق النظرى قد وضعته فى قلب نظرية الرأسمالى العالمى، وفى دمج واضح جداً بين فكرة دراسة الحياة اليومية والأركولوجيا النظامية للنظام الرأسمالى العالمى. فإستفادة منهجية: هى اننى قد عثرت على الأسلوب الذى أصل به إلى عالم الحياة اليومية. حاولت أن أجمع بعض المواقف من هذه الحياة، من خلال المشاهدات، والملاحظات، ومن الخبرة الذاتية، وهى تشكل جزءاً أساسياً كمصدر للبيانات، ثم من خلال صحيفة لتسجيل المواقف فى الحياة اليومية (صحيفة تسجيل موفى فى الحياة اليومية / ص ٢٠٩ من الكتاب). وجمعت مجموعة من هذه المواقف وأخضعتها لتحليل وفقاً لتقسيم بدأ بموضوعات الحياة اليومية، ثم خصائص خطاب الحياة اليومية، والمقصود بالخطاب: شكل الكلام الذى يقال فى الحياة اليومية، وما يرتبط بهذا الكلام من تفاعلات، ومن سياق اجتماعى يشكل بنية. وانتقل بعد ذلك إلى تحليل لغة خطاب الحياة اليومية، وبعد.. علاقة هذا الخطاب أو علاقة خطاب الحياة اليومية بالخطاب المؤسسى الرئيسى، هذه التحليلات الأربعة هى التى تشكل منهج هذه الدراسة. ومن البداية أفكر أن الحياة اليومية ليست شيئاً منفصلاً، وليست شيئاً مستقلاً بذاته، وإنما هى تخضع لأركولوجيا نظامية، وأذلك هى حياة متباينة. ولعل هذه هى النتيجة الأساسية التى يعرض لها الكتاب.. إنها حياة لا تشكل عالماً واحداً، بل هى منقسمة من الداخل إلى عوالم مختلفة تبعاً للإلتواء الطبقي. فى كل التحليلات محاولة للربط بين موضوعات خطاب الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقيّة، وبين خصائص الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقيّة، وبين لغة

توجد طبقة تحمل الثقافة الحديثة وطبقة أخرى لا تحمل الثقافة الحديثة، وإنما الطبقات تختلف في علاقتها بالثقافة الحديثة اختلافاً في الدرجة وليس في النوع. وأيضاً في مسألة أشكال المقاومة نجد أن الطبقة العليا تقاوم الثقافة الحديثة أو تقاوم الأركولوجيا النظامية بنوع من الرومانسية يرتد بها إلى التراث، وارتداء الأزياء التقليدية والنزعة الفولكلورية الحديثة. والطبقات الدنيا في المقابل تقاوم من خلال الصوفية، أو الاندماج في الصوفية. وتظهر في الطبقات الوسطى أشكال متناقضة من المقاومة ما بين العلمانية والتيار الديني. وعلى العموم، إن دراسة مستويات وأشكال الخطاب والهموم في التحليل النهائي - الذي نأمله - هو إلقاء الأفكار والحوار في ضوء المنهج التاويلي.

شهادة محمود عودة :

هذا الكتاب بين أعمال عديدة قدمها أحمد زايد بثير إشكاليات متعددة، وهي بالفعل إشكاليات مثارة على طول تاريخ التراث السوسولوجي، ومن أبرز هذه الإشكاليات، إشكالية «الموضوعية والذاتية». لقد تطور علم الاجتماع في الربع الأول من القرن التاسع عشر. وهذا أحد هذا التاريخ بالذات، لأنه هو التاريخ الذي شهد صك هذه التسمية «سوسولوجي» أو علم الاجتماع. لقد تطور علم الاجتماع الرسمي أو الأكاديمي بهذا المعنى في محاولة لبناء علم للإنسان على نسق العلم الطبيعي، ومن ثم كانت المحاكاة مستمرة في المنهج، وفي الرؤية، وفي الإجراءات الإمبريقية وما إلى ذلك، إلى المدى الذي حدث فيه ما يمكن أن أسميه باغتراب العلم عن موضوعه. فالعلم تطور أساساً لدراسة الإنسان والمجتمع، لكنه تحول تحت زعم الموضوعية، وتحت شعار شق العلم الطبيعي، أو نموذج العلم الطبيعي، إلى تجاهل للإنسان في حياته الاجتماعية العادية، وإلى إغراق في دراسة المجتمع بوصفه مؤسسات لها وجود مستقل عن الإرادة الإنسانية، وأن المجتمع الإنساني هو أكبر من مجرد العناصر البشرية المكونة له، وأنه ينطوي في ذاته على قوانين موضوعية تحركه، وأن هذه القوانين يمكن اكتشافها من خلال العمل العلمي الذي يسير على منوال العلم الطبيعي. في الحقيقة إن الاتجاهات الكبرى في مرحلة النشأة، وعلى طول حقبة طويلة من تاريخ علم الاجتماع قد نعت هذا المنحى، ليست التيارات الدوركامية فقط وإنما التيارات الماركسية أيضاً. فالماركسية قد وقعت في نفس المأزق، مأزق التحول من الإنسان إلى المؤسسة. التحول من الحياة اليومية، الحياة الإنسانية الحقيقية، إلى دراسة العلاقات

الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وحتى بين العلاقة بالنظم والمؤسسات الرسمية وبين الانقسامات الطبقية. فحينما يتصل بالموضوعات، سوف نكتشف أن عالم الطبقة الدنيا له موضوعات غالباً ما ترتبط بهيموم والمشكلات الحياتية كالطعام والشراب، وإن عالم الطبقة الوسطى يشغل الخطاب فيه بموضوعات تقنية. دائماً هناك حديث عن الآخر بنوع من توجيهه النقد. وبالتأكيد الطبقات الدنيا ليست لديها الوقت لتوجيه اللوم للآخر، وعلمنا يوجه اللوم للآخر يوجه في شكل احتكاكات جسدية مباشرة، إنما في عالم الطبقة الوسطى نجد الآخر يندرج في أحاديث هذه الفئات بشكل مكثف، فيظهر هذا الخطاب الساحر، الناقذ، من الآخرين. وتظهر فيه تقريباً كل أسرة، وكل فرد كما لو كان عالماً مستقلاً في مقابل الآخر السري، غير المرغوب فيه. هذا النمط يظهر أكثر في داخل الطبقة الوسطى. أما الطبقة العليا فتتشغل أكثر بموضوعات الاستهلاك. وحينما يتصل أيضاً بالملامح الأساسية في الخطاب، سوف نجد الطبقة الدنيا يكون الخطاب أكثر انفعالا، وفي الطبقة الوسطى أكثر سخرية، وفي الطبقة العليا يكون أكثر مشاهدة، بمعنى الاستمتاع برؤية الآخرين، وعدم الانضباط في الحياة بأي شكل. وفي اللغة بعض الخصائص نكتشف منها أن الخطاب اللغوي للطبقة الدنيا فيه قدر من التجسيد والتشبيهات والتوقيعات، وفي الطبقة الوسطى فيه قدر من السخرية والنقد، وفي الطبقة العليا قدر من التفرنج وتقليد المجتمعات الغربية. الاهتمام الخاص بالطبقة الدنيا اهتمام معوي، حشوي أكثر إذا استخدمنا لغة الخلطونية، واهتمام الطبقة الوسطى عقلية معرفية، أما الطبقة العليا فهي أقرب إلى الاهتمام الجسدي.. تجميل الجسد ويتمظه وتظهره في العالم.

وعندما نتأمل علاقة خطاب الحياة اليومية بمستوياته بالخطاب المؤسسي نجد بالضرورة علاقات الخضوع وعلاقات للرفض. تتجلى أشكال الخضوع هذه في كيف تلاحق للتنظيمات الأفراد الذين يعملون فيها حتى في منازلهم، وكيف تفرض الثقافة الاستهلاكية على الأفراد أشياء مؤثرة، وكيف تفرض الأجهزة الأيديولوجية للدولة على الأفراد أيضاً أشياء مؤثرة. علاقة الإنسان بالنظم الحديثة. فالطبقات الدنيا تتعامل مع الحداثة والثقافة الحديثة كما لو كانت عبئاً، والطبقات الوسطى تبو بالنسبة لها وكأنها الهدف أو الطموس، والطبقات العليا تعيش في قلب هذه الثقافة الحديثة. وفي تحليل كهذا - يهتم بتوزيع أشكال الثقافة الحديثة بين الطبقات - يجنبنا فكرة الثنائية، لأنه لا

والنظم والمؤسسات. وفي هذا الإطار نشأ هذا التناقض المصطنع بين الموضوعية والذاتية، وكان جزءاً عظيماً من المنهج في العلوم الاجتماعية، هو: كيف تتجنب الذاتية؟ وكيف تحقق الموضوعية؟ هذا التناقض في تصويره كان تناقضاً مفتعلاً، ليس ثمة تناقض بين الذاتية والموضوعية، بقدر ما هناك من تناقض بين الذاتية والوضعية، أي للتغيرات الوضعية التي تنهض معنى العلوم الطبيعية في فهم الإنسان، وفي فهم المجتمع. فالمعرفة الاجتماعية هي في حقيقة الأمر معرفة ذاتية، وهي معرفة ذاتية؛ لأننا نعرف عن الناس من أناس أنفسهم، وإننا كباحثين، إنما نحن ذات في الحل الأول تتفاعل مع ذات أخرى. فالمعرفة السوسولوجية في طبيعتها الأساسية هي معرفة بين ذاتية، وأن هذه البين ذاتية في المعرفة هي الخطرة الأساسية نحو تحقيق الموضوعية؛ بمعنى الفهم الحقيقي الذي يقترب من الواقع الحي للمجتمع الإنساني والعلاقات الإنسانية، فليس ثمة تناقض إذن بين الذاتية والموضوعية، وإنما التناقض بين الذاتية وبين اتجاهات معينة تنحصر نصوصاً معينة، يمكن أن تطلق عليها الاتجاهات الوضعية أو الاتجاهات المؤسسية.

ولا شك أن هذه الأفكار أصيلة في الفكر السوسولوجي أيضاً، لقد رفض تيار فكري بأكمله منذ القرن التاسع عشر هذه الدعاوى، هذه الدعاوى الوضعية للمتطرفة أو الدعاة، ويمكن أن أشير إلى تيار من بين هذه التيارات الأساسية: تيار فلسفة التاريخ في ألمانيا، والتيار الكانطي المحدث، الذي حاول منذ البداية أن يقيم تمييزاً بين العلوم الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتي أطلق عليها في ذلك الحين «علوم الروح»، وبين علوم الطبيعة، وأن ثمة فروقاً أساسية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية في الهدف وفي المنهج، فالعلوم الطبيعية تستهدف - وهي محقة في ذلك - التفسير السببي، فمن السهولة بمكان رصد العلاقات السببية البسيطة في ظواهر الطبيعة وظواهر الكون. أما العلوم الاجتماعية والإنسانية فإن هدفها الأساسي ينبغي أن يكون التحليل وليس التفسير، التفسير السببي في الظواهر الطبيعية مسألة مشروعة، لأن ظواهر الطبيعة لا تختلف ظاهرياً عن باطنها، شكلها عن مضمونها. إن عينة بسيطة من أي عنصر طبيعي يمكن أن تمثل هذا العنصر في كل زمان ومكان. أما عينة مهما بلغ حجمها من الناس فلا يمكننا أن ندعي أنها تمثل البشر في ضوء الاختلافات النوعية في الحياة الداخلية، حتى بين التوائم المتطابقة. فالأسرة الفقيرة المفككة - على سبيل المثال - والمتربة في أوضاعها، يمكن أن

تخرج متطرفة، ويمكن أن تفرز عبقرياً ومبدعاً في نفس الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. إذن الخاصية الأساسية التي نعتت إليها هذه الفلسفة، أو هذا التيار، بوصفها خاصية تميز الإنسان هي خاصية التفرد. وهذه الخاصية لا يمكن الوصول إليها إلا بفهم تعاطفي بين الباحث والمبحوث، بين الذات والموضوع الذي هو ذات أيضاً، بين ذات وذات. إن هذا الفهم التعاطفي هو الشرط الأول لفهم حقائق الحياة اليومية. ونحن نعلم أن ماكس فيبر لعب دوراً كبيراً في تطوير بعض أفكار هذا التيار الكانطي المحدث، وتيار فلسفة التاريخ الألماني حينما طور مفهوم «الفهم التأويلي» باعتباره يشير إلى الفهم التعاطفي، كمحاولة لتأويل الحياة الاجتماعية أو لتأويل الفعل الإنساني. لكن ماكس فيبر في اللحظة التاريخية التي عاش فيها لم يتخل - رغم اعتناقه بأهمية الفهم التعاطفي، وبأهمية الاتجاه الذاتي في فهم الحياة الإنسانية - عن إعجابه بنسق العلم الطبيعي، فحاول أن يقيم مزاجية بين الفهم وبين العلاقات السببية، فطور فكرة الفهم السببي ذو المعنى في ضوء علاقات تاريخية معينة. وحاول أن يقيم نموذجاً في البحث الاجتماعي يجمع بين الذاتية والمؤسسية، أو بين الذاتية والموضوعية.

إن هذه الإشكالية تطرح بشكل علمي، وربما لأول مرة في كتابات عربية، وفي بحوث عربية. في البحث الذي يقدمه أحمد زايد: إشكالية العلاقة بين الذات والموضوع، بين المؤسسة والحياة المعاشة أو أسلوب الحياة المعاش، بين أفكار الناس في حياتهم اليومية البسيطة وبين المؤسسات التي يعيشون فيها. وربما هذا ما أخذه عليه في هذا العمل، أنه قد نحى، ولكن بشكل مختلف، معنى ماكس فيبر، فهو لم يتخل عن إعجابه بعلم الاجتماع المؤسسي، وحاول أن يطرح «تأويلية» يربط فيها دراسة الحياة اليومية بدراسة المؤسسات، وفي الحقيقة إن كثيراً من المفكرين النظريين من الممكن أن يختلفوا معه اختلافاً جديراً في هذه النقطة. فدراسة الخطاب أو دراسة الحياة اليومية تكثرت وتختلفت عن دراسة الحياة اليومية كـ «سياق»، وإن كان هناك بعض النظريين المعاصرين الذين رجع إليهم أحمد زايد يدافعون عن نفس الفكرة التي نطرحها. فالتأويل كما هو في النقد الأدبي، أو مدرسة ميشيل فوكو تصديداً، هو تأويل من الداخل.. تأويل للنص من الداخل، أي إن معنى النص علينا أن نجده في بنية النص من الداخل، وإن محاولتنا ربط النص ببني خارجه عن النص هي محاولة فيها شيء من التفتيش، ولكن الجديد في محاولة أحمد زايد هو ربطه بين تأويل النص وبين التحليل الماركسي.

إذا قرأ أحد هذا النص من منطلق تحليل نفسي، ربما وجد شيئاً آخر لم يشر إليه أحمد زايد.

انتقل إلى نقطة ثانية. إذا كان عندي كشاف أو مصباح أولى أقرأ من خلاله النص، فسوف يضيف إلى النص معاني جديدة، ولكنه سوف يخفى أيضاً معاني. وهنا أخذ على المعالجة، في بعض الأحيان، أن أحمد زايد لم يحقق تماماً الدعوى الرائعة التي بدأ بها، وأنه سوف يدرس الحياة الإنسانية كحياة حقيقية معاشة.. للناس في بساطتهم، في كلامهم، في حوارهم العادية، في مناقشتهم لمشاكلهم.. إنني ألتصعق تعاملهم مع البشر كدمى - على حد تعبير الفرد شوترز، لا يوجد فرق كبير إذا اخترت عينة من الناس وصممت استمارة. الاستمارة تعكس أهدافاً في ذهني، وتعكس فروضاً، ولا تمنح شيئاً عند العينة؛ ولكنها تعنى حاجة بالنسبة لي، وقد فرشتها عليهم وحصلت على إجابات، والحقيقة هنا أنا لا أصنع شيئاً عن حياة الناس، وإنما أصنع بحثاً عن نمي أنا صنعتها باختياري، العينة بمواصفات معينة. هذا الاتجاه في بعض الأحيان لا يتم التخلص منه تماماً؛ فالتسجيل المصطنع للمواقف، أو الذي قد يكون مصطنعاً، في بعض الأحيان، وعلى الرغم من أنه يجري في الحياة اليومية؛ لكنه يجري في الحياة الملعنة. فالنص الدروس هو النص الملن، وفي مجتمعنا والمجتمعات التي تعيش نظم سياسية واجتماعية معينة، النصوص الملعنة قد تختلف اختلافاً جذرياً عن النصوص غير الملعنة. وكنت أمل من أحمد زايد ألا يكتفي بدراسة النص المقل، وإنما يتوجه إلى النص المسكوت عنه، النص الذي لم يقل، أو النص الذي يقال في العلاقات الحميمة، وفي الظروف الحميمة التي يمكن أن تكشف بالفعل عن معاناة الناس، وعن المشاكل التي يمرنون بها فعلاً.

شهادة فتحي أبو العينين :

الاحتفاء بهذا الكتاب واجب لمجموعة اعتبارات، من الممكن التعرف عليها لو أننا قارنا بين نوعية هذا البحث ونوعية السائد من البحوث في المشهد العلمي في مجال علم الاجتماع في مصر. نعلم تماماً من تاريخ علم الاجتماع في مصر نوعية الاهتمام النظري، وأيضاً نوعية الاهتمام بالموضوعات التي يتصدى لها الباحثون في مصر، سواء في شكل رسائل جامعية، أو في شكل بحوث خارج أسوار الجامعة. نعم إنها تطرح موضوعات هامة جداً من بينها: التلخف والتنمية والصناعة والتغير الاجتماعي ومشكلات

وفي الحقيقة أنني أجد في مصر مدرسة بكلها لا تجد غضاضة في الربط بين التأويل وبين التحليل الماركسي، علماً بأن فوكو - رائد التأويل - حين سئل عن ماركس، قال: وعن هو ماركس هذا؟! إنه يكره ماركس كراهية عميقة، ولا يعترف إطلاقاً بالتحليل الماركسي؛ لكنني في حقيقة الأمر أجد هذا الربط ربطاً مقبولاً. ومنذ فترة قريبة كنا في مناقشة مع الباحث الفلسطيني انوار سعيد حول هذا الموضوع. وانوار سعيد من المدروسين التي لا ترى أية علاقة بين فوكو وبين التحليل الماركسي. فالاتجاهات الهيرومينوطيقية هي اتجاهات فينومينولوجية ذاتية تنطلق من مسلمة أساسية، هي: «إن العالم لا وجود له إلا من خلال الوعي»، وليست هناك حقائق إطلاقاً تحقق نفسها بنفسها، حتى حقائق العالم الموضوعي، وإن حقائق العالم الموضوعي في حاجة إلى ذات تتركها لتظهر إلى حيز الوجود، بالمعنى العلمي أو بالمعنى الإستمولوجي (المعرفي). فالعالم لا يفهم بذاته، والحقائق لا تتحدث عن نفسها. ومن ثم فإن الهوية النظرية شاسعة بين تحليل النص كمنهج.. بين التأويل كمنهج، وبين الربط المؤسسي أو التحليل المؤسسي بعامه، والتحليل الماركسي بصفة خاصة. وربما كان ممكن الخطوة في عملية الربط هذه.

لا شك أن هذه إضافة من أحمد زايد، ولا شك أنها مقنعة في كثير من الأحيان، وهي أن المنهج الفينومينولوجي الذي يشترط التعليق واستبعاد كل الأفكار النظرية المسبقة، أو على الأقل الاحتفاظ بكل النظريات التي في الميدان، والتي في ترسانتنا العلمية، يوشعها بين قوسين، ومقاربة الموضوع بشكل مباشر، واستلزام المعرفة من التجربة الذاتية، وأنه من خلال تكرار التجارب الذاتية سوف نعرف أي النظريات التي يمكن أن تكون أكثر صدقاً. فالخطوة إذن في التحليل الذي أجراه أحمد زايد.. في تحليل النص في علاقته بالسياق الطبقي، وبالسياق العالمي، هي أنه ربما يضاف نص إلى النص هنا. إن هذه الظاهرة ملموسة، فلقد ركز على اللغة الخاصة التي تميز الطبقات الدنيا عن الطبقات الوسطى عن الطبقات العليا، وعن البومر والمشاغل الخاصة التي تظهر في لغة خطاب الطبقة الدنيا، ولغة خطاب الطبقة الوسطى، ولغة خطاب الطبقة العليا. والسؤال الآن: أين اللغة المشتركة؟ ألا توجد لغة مشتركة نهائياً؟ في تقديرى إن فكر أحمد زايد هنا هو الذي أمل على الخطاب لغة قد تكون غير موجودة في بعض الأحيان، فهو أضاف إلى النص المعاش فعلاً نصاً من عنده هو.. نصاً في ذهنه هو، وليس أدل على ذلك من أنه

اجتماعية أخرى؛ لكن رغم خطورة وأهمية هذه الموضوعات تظل دائماً مشدودة نحو صياغات نظرية تقليدية، بل أحياناً تستخدم مفهومات ثبت بالفعل أنها لا تلائم التربة المصرية وطبيعة المجتمع المصري، ومع ذلك يظل النقل بغير نقد وتمحيص لهذه المفهومات والصياغات المنقولة في مجتمعات أخرى غير مجتمعنا مستمرة. نعلم أيضاً أن إحدى سمات البحوث الاجتماعية التي تجرى في مصر هي الاستغراق في الكلام النظري والمفوض، ومن ناحية ثانية الاستغراق في مجموعات جداول ومعاملات ارتباط وإحصاءات تجهز على الطبيعة الإنسانية للظاهرة الإنسانية الاجتماعية، ويحاول الإنسان والكاين الإنساني إلى مجموعة أرقام ومجموعة جداول ونسب مئوية. وتحت الجداول مجموعة سطور أفقية لا تقول شيئاً أكثر مما تقول الجداول الرأسمية. وهنا الرأسي والألفي واحد لا يصل إلى المعنى والجوهر، جوهر الإنسان، وجوهر حياة الجماعات، وحياة الأفراد.

وبالفعل أسلوب البحث الذي بين أيدينا ومنهجه، فضلاً عن الرؤية التي توجهه، يجعل هذا البحث من البحوث المتميزة. يضاف إلى ذلك شيء أساسي وهو موضوع البحث نفسه: «خطاب الحياة اليومية». وأيضاً هذا الحوار، المثار في هذه الندوة، حول البنى والمؤسسات والنظم الاجتماعية يجعلنا بالضرورة نسأل عن نشأة العلم، علم الاجتماع نشأ في مواجهة مشكلات كبيرة كانت تواجه الدل الأوربية في القرن التاسع عشر.. نشأ لمواجهة المشكلات على المستويات البنائية، ولم يصل إلى إدراك أن هناك مستوئان من الحياة يحتاج إلى الاهتمام إلا قريباً جداً. هذا ما حدث عندما بدأت مجموعة من التيارات الفكرية تتخلى على المستويات النظامية والبنائية الكبرى عن النزول إلى مستوى حياة الأفراد. كان هذا الاهتمام بحياة الأفراد في البداية بعيداً عن تفسيرها في السياقات التي كان يعيش فيها الأفراد.

وإذا نظرنا إلى الدراسات الأوروبية الآن نجد العودة إلى النظر للظواهر الإبداعية والنصوص في سياقها. هذه الدعوة ظهرت بعد ما ظهر تيار فكري فرض نفسه على مختلف العلوم الاجتماعية، وبالأذات في مجال النقد الأدبي وتفسيره للإبداع، إلى أن النظر إلى الشيء كبنية مغلقة مكتفية ذاتياً، وليست في حاجة إلى أي شيء خارجها لتفسيرها. الآن عودة إلى رفض هذا الاتجاه؛ لأنه وصل إلى طريق مسدود، وأصبح كل مفكر، وكل باحث، يهتم بدراسة ظاهرة: فكرية، فنية، أدبية، سياسية أيّاً كان ينظر إليها كبنية لها عناصرها، والعناصر لها علاقتها ببعضها، ولكن هذه البنية موجودة في

بيئة، وموجودة في سياق معين، ولابد أنها مشدودة بشكل أو بآخر بأية أو بأخرى. وهذا لا ينزع منها إمكانية استقلالها، وأيضاً لا ينفي ارتباطها بسياق أوسع، ويؤدون هذا السياق الأوسع لا يمكن تحقيق الفهم الأشمل، ولا أكثر استيعاباً لطبيعة بنية ما؛ سواء أكانت هذه البنية نصاً أدبياً، أو جماعة اجتماعية، أو مجتمعاً أكبر من مستوى الجماعة الاجتماعية.

مزية هذا الكتاب هي الانفتاح على الاتجاهات الحديثة في علم الاجتماع، والإفادة النقدية منها في معالجة الموضوع المطروح للبحث، سواء أكان الموضوع «خطاب الحياة اليومية» أو الدراسات الأخرى التي يقدمها أحمد زايد بين الحين والآخر: «الاستهلاك»، والثقافة الاستهلاكية»، والحدائق في التربة المصرية وإشكالاتها» إلى أخرى؛ ولذلك من الطبيعي أن مثل هذا الاهتمام النظري وبموضوعات معينة تصاحبه وتلازمه عملية ربط وثيقة جداً بين النظرية من ناحية، وبين البحث من ناحية ثانية. وهذا ما نفتقده في كثير جداً من البحوث الاجتماعية التي تجرى. موضوع البحث هو «خطاب الحياة اليومية».. هذا الخطاب ببساطة يتبدى في حديث الأفراد مع بعضهم البعض، والجماعات من خلال تفاعلاتهم اليومية، وما يحتويه هذا الخطاب من عناصر مختلفة: اللغة، رموز، إيماءات، حركات، أمثال تشيع وتنتشر بين الناس. ولو أن باحثاً آخر غير أحمد زايد يتصدى لهذا الموضوع لشد إلى مناطق أخرى، لمنطقة الفولكلور مثلاً. هنا نحن بالطبع لا نقل من شأن الفولكلور، ولكن في كثير من الأحيان تأتي هذه للعالمات على درجة من التبسيط تخلع المعنى العميق والهام والجوهر للظاهرة. ومن الممكن أن يشد الباحث إلى سجن آخر هو سجن النزعة الإمبريقية، أو النزعة الواقعية المفرطة، والتي تحول الظاهرة إلى أرقام وإلى معالجات تجزئية، الدراسة الحالية التي نناقشها ذات بنفسها من أسر الفولكلور التبسيطي وعن سجن الإمبريقية المفرطة، وفي الوقت نفسه لم تلمس حقيقة الأفراد، إنسانية الإنسان، ولم توجه على الجماعة ككائنات إنسانية. هذه الدراسة لم تتعامل مع الموضوع باستخدام أساليب إحصائية ومعاملات ارتباط معتقدة، لأن أحمد زايد مؤمن بأن خبرة الحياة اليومية هي نتاج لخبرتين: خبرة الباحث من ناحية، وخبرة المبحوث من ناحية ثانية. هذه نظرة تعكس نزعة إنسانية، وتؤكد تواضع الباحث كقيمة، وأبعاده عن المعاني التقليدية المبتذلة للموضوعية. لم تعد الموضوعية أن تكون هناك مسافة بيني وبين الموضوع الذي أدرسه، بل الموضوعية أصبحت إقتراباً أكثر من الموضوع وفهم من داخله. أما الموضوعية تاريخياً

فكانت مستوردة من العلوم الطبيعية، وأوصلتنا إلى بعض التخصيص والوصف؛ لكنها لم توصلنا إلى معرفة الشيء من الداخل أكثر، وبالتالي فهمه أكثر. الحياة اليومية في هذا الكتاب تبدو منظورة إليها هي وخطاباتها بوصفها في حالة تشكل، في حالة بنية.. بنية تتشكل وليست ثابتة، وإنما هي دائماً في حركة، وهذا ما يضيء على البحث طابع الدينامية. وهو بهذا يعترف بالطابع المتحرك لأي ظاهرة. الهام هو كيف ندرك هذه الدينامية؟ ونخصصها في الحياة اليومية المصرية عبر خطابات موجودة، وأيضاً خطابات تضاف باستمرار. هناك خطابات تضاف، وبعض الخطابات تضرع أو تختفي، وبعض الخطابات ربما كانت موجودة تظهر ثانياً للعيان، أو تظهر في ثوب جديد... هذا ما أقصده في إدراك الدينامية في المجتمع المصري وخطابات حيواته. هذا التنوع أعطى فرصة كبيرة للباحث أن يقدم تاريخيات، موضوع التأويلات هذه هو المحفل الرئيس في هذا المنهج. سمحت هذه الرؤية بتقديم تأويلات متعددة لمستويات متعددة لهذا الخطاب - خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري - وأيضاً أسهمت في إثراء البحث بتعميمات وأماط عامة من الممكن أن تلقي في إدراك وتوسيع مجال حس مرفق بالوعي بالحياة. فلنا أزعج أن هذه الدراسة تضيف.. أنا فحسب أبو العينين قيل قراءة الدراسة اختلف بعد قراءة الدراسة.. أضيف إلى... اتسعت الرؤية.. رأيت حاجات لم أكن أراها قبل القراءة. بهذا المعنى أرى أن هذا البحث يحسق بعض الأهداف المعززة على الإنسان بشكل عام، وعلى الإنسان الباحث المهتم بإدراك الحياة الاجتماعية من حوله. هموم أحمد زايد ليست هموماً أكاديمية صارمة قائمة على تأسيس مسافة بينه وبين القارئ العادي. هنا لا بد أن أعدد موافق من هذه الكتابات، فلنا ضد هذه البحوث حتى لو قيل عنها أنها رصينة وعريقة وأكاديمية، مادامت لا تسهم في إرفاق حس بالحياة. هذا البحث موجه بمجموعة قضايا نقرؤها في ثانياً الكتاب. هنا هم، أو باحث مفهوم، وأيضاً منطلق من خاصية الباحث بوصفه باحث اجتماعي. هذا لهم يدفعه إلى القوص في الحياة الاجتماعية ومعه أدواته التي تمكنه من أن يلتقط حاجات لا يراها إلا غوامس، أيضاً يحى بموضوعات وإشكاليات من الممكن أن تكون موضوعات لبحث أخرى على نفس الدرجة من الأهمية والإبداع؛ مسافة اللغة، التواصل، تمايز الطبقات الاجتماعية في مصر فيما يتعلق بـ الكلمات، والمفردات، والجمل، والأمثال. هذه المسائل عالجه في بحثه ولكنها من الممكن أن تكون مباحث مستقلة في

مجال علم اللغة الاجتماعي - هذا العلم جديد، وفي مصر لا توجد أية إسهامات فيه، سواء على المستوى النظري أو المستوى الميداني - ونحن في أمس الحاجة إلى إسهامات في هذا المجال. السؤال الآن: هل هناك علاقة بين انتشاء الشخص إلى جماعة ما أو شريحة اجتماعية أو طبقة اجتماعية معينة وبين طريقة التعبير واستخدامات اللغة والمفردات، أو حتى الحركة الجسدية في الحياة. فهل حركة العامل في التوبيس مثلاً هي نفس حركة المهندس أو الطبيب؟ وهل حركة المرأة مثل الرجل؟ هذه المسائل تثير سوسيولوجيا التعبيرات بكل أشكالها، وأحد شواغلها التميز في الانتشاء، وعلاقته بأشكال التعبير المختلفة.

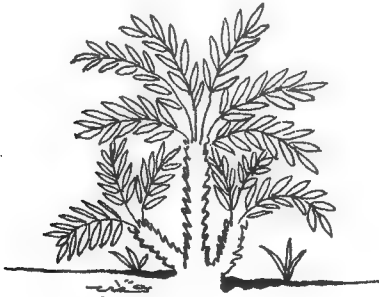
إن أحمد زايد انطلق من رؤية أبعدته عن الرؤى الكلاسيكية والنظريات الكلاسيكية، والتي تهتم بدراسة البنى والمؤسسات والمشكلات التي كان يهتم بها علم الاجتماع الكلاسيكي، فقد استفاد من إسهامات مدرسة فرانكفورت والفينومينولوجيا والإثنوميثولوجيا ودراسة الجماعات في حياتها اليومية. ويقدم لنا، نتيجة استخدام هذه الأطر النظرية، مجموعة فروض يسعى البحث في اختبارها عبر فصول الكتاب. على سبيل المثال الفصلان العامة التي يتسم بها خطاب الحياة اليومية في مصر، فهو يتسم بمجموعة سمات: إصدار الأحكام التقويمية السريعة نحو الأسر والأشياء والأشخاص.. النقد الموجه إلى السلوك والمؤسسات.. الحنين إلى الماضي أو التمسك مع هذا الماضي، وهو في الغالب رومانسي.. «الأنامالية» أو اللامبالاة التي تظهر في ميل الخطاب إلى عدم حسم الأمور، وعدم تحديد المواقف والرغبة في إرضاء المخاطب.. نزوع الخطاب إلى التذمر أو اللبالة أو البطولة الاستعراضية.. التطرف في الاستجابة، بمعنى الانتقال من حال إلى حال نقض، من التصلب الشديد والحساس إلى التسامح.. السمة العامة لخطاب الحياة اليومية في مصر هي التناقض الداخلي، وعدم التجانس، والميل إلى عدم الاتفاق. لكن يكتشف الباحث رغم هذا أن هناك قدر من للتجانس الذي يتميز به كل خطاب من الخطابات التي يعالجها؛ لأن أحمد زايد قسم خطابات الحياة اليومية وفق مجموعة من المتغيرات: متغير طبقى (طبقات عليا، طبقات وسطى، طبقات دنيا)، ومتغير القطاعات (الريفي، الحضري) ومتغير المهنة (عمال، موظفون)، إلا أن هذا التقسيم يوجه له بعض النقد، رغم هذا التمايز. فالباحث يستنتج أن هناك نوعاً من التجانس بين كل خطاب من الخطابات التي يعالجها. على سبيل المثال: الخطاب الريفي

بالمعنى الصارم والدقيق. وعلى كل ليس لازماً أن تكون هكذا؛ ولكن معيار التصنيف الطبقي هنا معيار يوجه إليه نقد - مع الأخذ في الاعتبار صعوبة الكلام عن التصنيفية الطبقيّة في مصر - فهل أبناء الطبقة العليا هم الذين ينبغي أن ينضموا إلى النواصي؟ وهل يجوز تصنيف العمال والموظفين؟ ليس هذا تصنيفاً مهيناً؛ وأيضاً هناك مواقف كثيرة جداً في السروق في المصعد... إلى آخره لكن السؤال يثار... كيف كان الشخص الذي يسجل هذه المواقف، أو يشارك في هذا الحدث، يتأكد من الموقع الطبقي للمبحوث؟

وفي نهاية هذا التقييم الثرى دار حوار طرح فيه مجموعة من الأسئلة منها: خطاب الحياة اليومية فيه نوع من التشويه.. لماذا؟ مسألة التغير القائم على الاختلاف بين الطبقات ليس هو استدعاء لغة قديمة في الخطاب العام، هناك طبقات جديدة في المجتمع لها خطاباتها، كيف تكشف طبيعتها؟ مسألة الحنين إلى الماضي ليست قضية فولكلورية بحتة، وإنما هي هم من الهموم التي تنتاب الشخصيات المصرية، فهل هي هروب إلى الماضي أم بحث عن الهوية المصرية؟ قضية الانصهار بين الذات والموضوع وما أثارته من مشكلات في البحث؟ مسألة الأداة المنهجية (صحيفة تسجيل المواقف) ومدى ملائمتها للبحث الاجتماعي؟ وعلى العموم هذه الندوة قدمت لنا جانباً هاماً من عالمة علم الاجتماع في مصر، أملاً في اتفاق أوسع لهمم الإنسان المصري وقضاياهم ومهمهم.

يلتف حول الأحكام التقويمية والحنين إلى الماضي، والخطاب الحضري يتركز حول النقد والتطرف في الاستجابة. خطاب الطبقة الوسطى وصفه بأنه ممتعض، أي معبر عن موقفه من العالم المحيط به بصورة نقدية. خطاب الطبقة الدنيا منفعل، أي سريع الحكم، ولا يكثر كثيراً إلا بما يمس الوسط المعيشي لهذه الطبقة الدنيا مسألاً مباشراً. في الحقيقة، إن مسألة التقسيمات الطبقيّة مسألة من أصعب ما يكون، ولكن معالجة أحمد زايد فيما يتعلق بالتمايز الطبقي وفق خطاب الحياة اليومية لكل طبقة تحتاج إلى تأمل. فخطاب الحياة اليومية للطبقة العليا تسود فيه موضوعات معينة أغلبها حول الجسد (الملابس، العطور، الرياضة، النادي) ويهتم بالمظهر والتائق، وخطاب الطبقة الوسطى يتركز حول المعرفة، وخطاب الطبقة الدنيا يتركز حول للعدة. وأيضاً هناك شكل تعبيرى حسب التميز. فخطاب الطبقة العليا يشيع فيه التكلف والمبالغة والتخريب واستخدام التعبيرات الأجنبية، وخطاب الطبقة الوسطى يشي بالسخرية والسخط واستمرار الشكوى والشعور بالعجز، وخطاب الطبقة الدنيا سمته للميزة التجسّد واستخدام التضبّيبات، سواء أشياء مادية أو أوصاف مجسدة.

استخدم أحمد زايد أداة معينة في تسجيل المواقف (صحيفة تسجيل المواقف)، ويبدو أن مثل هذه الأداة لا تمكن من معرفة الوضع الطبقي الحقيقي للمبحوث. وأيضاً لا يوجد تصنيف طبقي واضح للمجموعة التي أجرى عليها البحث، والتي نطلق عليها تجاوزاً عينة عشوائية؛ ولكنها ليست عينة



مؤتمر العادات والديانات السماوية فى

الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

بودابست — المجر

أحمد محمود

عقد فى العاصمة المجرية بودابست فى الفترة من ١٩ إلى ٢٥ سبتمبر ١٩٩٣م مؤتمر عن العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وشارك فى المؤتمر الذى نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالاشتراك مع جامعة لينز بإنجلترا باحثون من مختلف دول العالم.

ويتعامل الباحث عن كيفية تبني جماعات أرقى ثقافياً لعقائد وممارسات جماعات أدنى منها ثقافياً.

وكانت النذور كما يمارسها المسلمون والمسيحيون والدروز فى لبنان موضوع البحث الذى تقدمت به الدكتورة باتريشيا ميهالى نبتى من الجامعة الأمريكية فى بيروت. وهى تقول إن النذر عقد بين الإنسان والقوى الغيبية. وفى هذه الحالة يطلب صاحب النذر من تلك القوى أن تقضى له مسألة ما، على أن يبذل هو ذلك بعمل ما فى حالة قضاء حاجته. وغالباً مايكون النذر طلباً لشفاء أحد الأقارب أو رغبة فى الإحتجاب. وتقول الباحثة إن النذر موجود لدى الطوائف الإسلامية والمسيحية والدروزية فى لبنان.

وتقارن هذه الدراسة بين أنواع الحاجات والنذور التى يتعهد بها الأفراد فى حالة تلبية حاجاتهم، ومدى التزام هؤلاء الأفراد بنذورهم. وهى أيضاً تناقش التداخل الدينى، مثل

تقدم الدكتور صابر العادلى الأستاذ بجامعة بودابست ببحث عنوانه «غولة سيرة»، وهو دراسة فى التوفيق العقائدى والدينى. يقول الباحث: إن هذه العادة التى يتميز بها العباد فى واحة سيوة تستحق البحث والدراسة، فالأرملة هناك تسمى «الغولة». ومع الفطاعة الشديدة التى ينطوى عليها هذا المخوسر، يرجع الباحث ذلك إلى خوف السيويين المزعوم الذى يدفعهم إلى عزل الأرملة وتحريم الكلام عليها، بالإضافة إلى حرمانها من بعض الأطعمة. وهم يعللون ذلك بخوفهم من الشر الكامن فى عينيها.

وتكشف الدراسة عن عقائد ثلاث مندمجة ومنفصلة فى أن واحد تحت عقيدة «الغولة». وهذه العقائد هى الخوف من العين والحسد، والخوف من الجن والعفاريت، والخوف من شبح الموت. كما تكشف أيضاً عن أن الخوف الحقيقى من الأرملة هو خوف عليها، وكذلك عن الأصول الزنجرية الأفريقية، كساتر مراسيم الحجر وتحريم الكلام.

قيام المسلمين بنذر شيء ما في أحد الأضرحة المسيحية. كما أن بعض المسيحيين يدخلون عنصراً إسلامياً في قسمهم الخاص بالنذر.

وقدم الدكتور محمد عبده محبوب استاذ الأنثروبولوجيا ووكيل كلية الآداب بجامعة الإسكندرية بحثاً عنوانه «المنجى عليه والقضاء العرفي» وهي دراسة أنثروبولوجية في التراث الشعبي للقبائل أولاد على بالصحرى الغربية المصرية. وهو يشير إلى أن لدراسة العرف والتقاليد القبلية أهمية تاريخية، نظرية وتطبيقية، تبرز في فترات التحول الجذري الذي نعيشه في تلك المجتمعات التي نجحت في تكوين دول عصرية، وقطعت شوطاً كبيراً، ليس فقط في مجال توطئة البدو، ولكن أيضاً في مجال التحضر الذي بلغ مداه في بعض البلدان إلى الحد الذي يعرف بـ «التحضر الزائد». وهو يؤكد ضرورة تسجيل تلك الأعراف القبلية والسلوكيات والعادات والتقاليد والقيم التي يخشى اندثارها.

وموضوع البحث هو «مواد» القانون العرفي التي تنظم القضاء وتبين حقوق المنجى عليه ووسائل إثباتها في قبائل أولاد على. كما أن البحث يعنى بصورة خاصة بالتعريف بالنسق السياسي والقضاء العرفي في المجتمعات القبلية، والتعريف بالمنجى عليه ووسائل إثبات الأفعال التي ترتكب في حقه، وإجراءات التحقيق في دعوى المنجى عليه وحقوقه، وكيفية ومدى اتفاقها في قبائل أولاد على، التي تعكس الكثير من الخصائص المميزة للقبائل العربية المعاصرة.

أما الدكتورة مارييت أيرازكي فإن بيك، من قسم لغات وثقافات الشرق الأوسط الإسلامي في جامعة لين بيهولندا، فتتناول في بحثها موضوع «أولياء مراكش السبعة»، وهي تقول إن هؤلاء هم سيدي يوسف بن علي والقاضي عياض وسيدي بلعباس وسيدي ابن سليمان الجزولي وسيدي عبد العزيز ومول لقصر والإمام السهيلي.

والذي دعا الباحثة إلى عمل هذا البحث هو معرفة وضع هؤلاء الأولياء بعد ٦٩ عاماً من ظهور مقالة أورني دي كاستري في مجلة Hépérís. ويعد بحث استمر شهرين وجدت الباحثة أن الحصول على معلومات حول هذا الموضوع مسألة ليست سهلة.

وكان أول ماتوصلت إليه هو اختلاف أهل مراكش حول أسماء الأولياء السبعة، بل إنها وجدت أن كثيراً منهم لا يعرفون أسمائهم، وربما يضيف البعض وأياً أو أكثر ليس ضمن هذه المجموعة. كما أن هناك من يقول إن تلك الأسماء

ليست أسماء الأولياء السبعة، هؤلاء يعتقدون أن الأولياء السبعة هم هؤلاء الأطفال المدفونين إلى جانب بعضهم في أحد المنازل القريبة من سيدي بلعباس. والذين يزورون سيدي بلعباس يزورون أيضاً مقام هؤلاء الأطفال. ويقال الشيء نفسه عن القبور السبعة الموجودة في أحد منازل درب السبعة رجال بالقرب من شارع النيباج في مراكش.

وما زالت الحكايات تروى حتى الآن عن كرامات هؤلاء الأولياء. وغالباً ماتكون الرواية على لسان العجائز وكبار السن من الرجال وبعض الرواة الحضرين في الميدان الشهير بوسط مراكش. هذا بالإضافة إلى بعض الأغاني القديمة التي تتناول هذا الموضوع. كما أن الشعانين يستعملون في بعض الأحيان اسم سيدي بلعباس كوسيلة لجعل المارة يتصدقون عليهم.

ويعتقد الناس أن أربعة من هؤلاء الأولياء لديهم القدرة على الشفاء من بعض الأمراض، وهناك أيام معينة يفضل فيها زيارة كل واحد منهم. فمثلاً يفضل زيارة سيدي بلعباس يوم الأربعاء، ومول لقصر يوم الخميس، وتقام سوق عامة في الطريق إلى ضريح بلعباس. كما أن عازفي الموسيقى وكل أنواع الرواة يحيطون بزوية مول القصر في يوم زيارته، ويتم بيع الخبز، الذي تئلى عليه بعض التلاوات مباركة، بالقرب من ضريح سيدي بلعباس مساء كل أربعاء، ثم يباع هذا الخبز مرة أخرى لبعض أحباب الولي، ويقابل الخبز التمر والماء الذي يباع عن طريق ذرية مول لقصر كل خميس.

ويقام «الموسم» السنوي أو مولد «مولد القصر» حيث يتم ختان مئات الأولاد في زاويته، كما أن أذان الكثير من الفتيات يتم ثقبها في تلك المناسبة. وغالباً ما يأتي هؤلاء الأولاد والبنات من مراكش وما حولها.

وتقول الباحثة إنه لم يعد يحتفل أحد بـ «موسم الأولياء الستة الآخرين». فقد حظي مثلاً الاحتفال بموسم سيدي بلعباس، بسبب الاضطرابات والمشاكل التي تحدث في مثل هذه المناسبات.

وتتاول الأستاذ الدكتور الكسندر فودور من بودابست موضوعاً له علاقة بالسحر والتنجيم وهو «طاسة التنجيم في السحر العربي»، ويهدف هذا البحث إلى دراسة الكتب السحرية فيما قبل الإسلام، وخاصة الليونانية والرومانية والقبليّة، والآثار المحتملة لتلك الكتب على كتب السحر العربية التي جاءت بعدها. وقد اعتمد الباحث على كتب السحر العربية الحديثة المطبوعة، والتي كانت مصر المورد

الرئيسي لها، وهي معروضة للبيع حالياً في كل مكان من الوطن العربي.

وقد وجد الباحث أن المادة التي تحتويها تلك الكتب تدل على وجود تشابه ضخم بينها وبين أوراق البردي السحرية اليونانية التي كتبت في الفترة بين القرنين الثاني والخامس الميلاديين، ويوضح البحث هذا الأثر من خلال دراسة الوصف العربي لممارسات التنجيم التي تستفيد بصورة أساسية من استخدام طاسة ملية بالماء أثناء عملية التنجيم.

ويقول الباحث إن أمنية أي مؤمن في الديانة الشعبية كانت الحصول على نبوءة، وكانت تلك مسألة واسعة الانتشار، وتميزت القرون الأخيرة في مصر قبل الإسلام بهذا التدين الشعبي، لذلك ليس مستغرباً أن نجد تشابهاً بين الوصفات التي تحتوي على وصف لطاسة التنجيم الموجودة في الكتب السحرية اليونانية الرومانية وكتب مصر الإسلامية.

وتقدم الدكتور ليون بسكنز من قسم لغات وثقافة الشرق الأوسط الإسلامي بكلية الآداب بجامعة لينن الهولندية بحث عنوانه «العقد والدخول»، ويتناول البحث الزواج في الشريعة الإسلامية والعادات الشعبية في المغرب. ويستهل الباحث بحثه بتوضيح كيفية العقد في الشريعة الإسلامية وما يصحب ذلك من مهر ودخول بالعريس، وهو يشير إلى أن الدخول له دور محوري في إتمام الزواج. كما أنه يشكل جانباً هاماً في عادات الزواج وطقوسه التي تختلف باختلاف المنطقة والمستوى الاجتماعي. والزواج نفسه، كما يقول الباحث، يساهم في تغيير الوضع الاجتماعي للرجل أو المرأة، حيث إنه «نصف الدين».

وتبدأ مراحل الزواج في المغرب بالتفاوض بين عائلتي العريس والعروس ثم الخطبة وبعدها العقد، أما حفل العرس الذي ينتهي بالدخول، فله مكانة هامة بين مناسم الزواج. ويقول الباحث: إن الفروق بين القواعد الرسمية والعادات الشعبية تثير عدداً من التساؤلات. فمثلاً: ما هي العلاقة بين تفسير القانون وعادات الزواج من جهة والظروف المحلية من جهة أخرى؟ وما العلاقة بين المجتمع المحلي والدولة؟ وهل الممارسة المحلية تفسر محلياً للقانون الرسمي أم نظام مستقل للقانون العرفي؟ ويرى الباحث أن تطورات العلاقة بين المجتمع المحلي والحكومة المركزية مسألة في غاية الأهمية.

وناقش الباحث تلك الأسئلة جميعها من خلال المادة التي قام بجمعها أثناء العمل الميداني في صاليه والمنطقة الريفية

المحيطة بها، وخاصة المعمورة الواقعة على ساحل المحيط الأطلسي.

وبالنسبة لمسألة الشهود، يشير الباحث إلى «الشهادة اللغوية» التي يقول إنها توضح التناثر المتبادل بين التراث المكتوب والممارسة المحلية. وهو يقول إن هذا النزوع من الشهادة تأثر بالقسم الجسمي لدى قبائل البربر. وهذه الشهادة تختلف عن الشهادة الفقهية التي لا تحتاج سوى لشاهدين من الرجال العدول. ولا تقول الشهادة الفقهية إنه كلما زاد عدد الشهود كانت الشهادة أفضل. إلا أنه في الشهادة اللغوية يبلغ عدد الشهود ١٢ رجلاً. وهو يقول إن هذه الشهادة «إسلامية» من وجهة النظر الرسمية. ويصل إلى النتيجة التي تقول إن هؤلاء الشهود يحتلون مكاناً وسطاً بين رجال القانون والتفسيرات المحلية، أي أنهم عبارة عن جمع بين النظامين.

ويبدو أن المغرب احتلت جزءاً كبيراً من نشاط المؤتمر، فقد تقدمت الدكتورة م. و. بوتيلار من مركز الدراسات الدينية في كروننجن ببحث عن استخدام المغربيات للقرآن في الحياة اليومية. وقد ركزت الباحثة في دراستها التي استمرت ١٢ شهراً على المعنى المحلي للقرآن كنص مقروء ونص شفاهي في المغرب. كما ناقشت ذلك من خلال وصف الطريقة التي تجعل القرآن يقوم بدور في الحياة اليومية للمرأة الحضرية، التي هي أمية في الغالب الأعم. والقرآن بالنسبة لهذه المرأة هو الرمز الأكبر للسلوك الإسلامي الصحيح. وبما أن المرأة المغربية التي تناولها البحث ليست متفقة في القرآن، فهي تعتمد في فهمها له على الفقهاء الذين يكيّفون تفسيرهم له حسب الاحتياجات والاهتمامات المحلية.

وتشير الباحثة إلى أن تلاوة القرآن أو استهلاك المراد الغذائية التي تحتوي على آيات من القرآن الكريم أصبحت جزءاً من سبل إنقاذ المرض والحظ السئ. كما أنها تستخدم طلياً للحب والذرية.

وكان للأمثال العربية نصيب في المؤتمر. فقد تقدم الاستاذ الدكتور شيفتيل من جامعة ليدز بإنجلترا ببحث عن بعض جوانب الأمثال العربية. وهو يوضح أن الأمثال العربية هي أقدم أنواع الأدب العبري، وأن هناك العديد من المجموعات التي تضم أمثالاً من عصر ما قبل الإسلام حتى وقتنا الحالي. وهي جميعاً تدل على أهمية المثل العربي.

ويشير البحث إلى أن المتحدثين بالعربية يستخدمون الأمثال في خطابهم اليومي لتوضيح المواقف المختلفة أو

مضادة بعد إنطفاء باقى الشمعات يطلق الاسم الذى تحمله على المولود.

وقد لاحظ الدكتور شوقى أثناء بحثه عدم وجود اختلاف بين طقوس السبوع فى المجتمعات المسلمة والمجتمعات المسيحية. كما لاحظ أنه فى بعض الأحيان تقام إمرأة مسلمة بتنظيم احتفال السبوع لدى إحدى الأسر المسيحية. كما أن العكس يحدث أحياناً.

وهو يخلص فى النهاية إلى أن الفولكلور المصرى يمثل جذور وحدة الشعب المصرى، وأنه عامل هام يوحد كل أفراد المجتمع على اختلاف ديانتهم. وهذا يدعو إلى الحفاظ على هذا التراث وتأصيله.

ويلاحظ أنه فى غمرة الغزو الثقافى الموجود فعلاً، سواء من الخارج أو من أجهزة الإعلام المصرية التى تبت يقصد أو بدون قصد قيمياً وسلوكياً مخالفاً للقيمات المصرى محاولة ترسيخها، فضلاً عن الإهمال المتميز لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبى، وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية. وقد وصل الأمر إلى إختزال كل التراث الشعبى فأصبح معروفاً لدى الخاصة والعامة أن التراث الشعبى ما هو إلا هذه الفرق الشعبية الهزيلة للراقصة.

كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصرى من ثقافته؛ بل ينكرها ويظهر الإزدراء لها، بدلاً من الاعتزاز بها وتعظيمها.

فهل هذا أمر متعمد لتشيويه المصرى وثقافته الموروثة لسلخه من تراثه وطمس هويته تمهيداً لخلعه من جذوره وتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين؟!.

الاحداث أو رأيهم فى غيرهم من الناس. فهى أكثر تعبيراً من تلك الكلمات الكثيرة التى يمكن أن تقال فى مثل تلك المواقف.

كما تقدم الدكتور شوقى عبد القوى حبيب من مصر يبحث عن السبوع وما يتصل به من عادات وتقاليد.

وأشار الدكتور شوقى فى بحثه إلى أن احتفال السبوع يتضمن العديد من الطقوس التى تهدف إلى منع الحسد وغيره من المعتقدات الفولكلورية. وهو يقول إن هذا الاحتفال القديم يختلف من منطقة لأخرى داخل مصر، إلا أن ملامحه الرئيسية تشترك فيها كل المناطق.

وإلى جانب تناول البحث للاحتفال بالسبوع من الناحية التاريخية، فقد تعرض لمظاهر الاحتفال بصورة منفصلة. وهو يعرض لنا صورة للاحتفال حيث توضع سلال الحبوب فى غرفة السيدة الوالدة. وهناك أيضاً السلة التى تحترق على الفريال الذى يبيت فيه المولود ليلة السبوع ثم يهز فيه أثناء الاحتفال. ويمضى بنا بعد ذلك إلى الاحتفالات من دق لأحد الطلوس بالكوز ورش الحبوب فى أركان البيت إلى تجول الوالدة حاملة المولود فى أرجاء البيت.

ولا يفوت الباحث التنويه بدور الدابة فى احتفالات السبوع، فهى التى تقوم بأغلب مراسم السبوع.

ويعمى الدكتور شوقى إلى الحديث عن تسمية المولود ويعرض أشهر طريقة لذلك، وهى وضع عدة أسماء مع مجموعة من الشموع التى تضاء ثم تترك. والشمعة التى تظل





فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبد الرحيم

على عثمان

احتفلت هيئة فولبرايت Fulbright، التى تهتم بالتبادل التعليمى والثقافى بين مصر والولايات المتحدة، فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣) بالذكرى الخامسة لرحيل المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم، ولم يكن هذا احتفالاً عادياً .. بل كان فريداً من نوعه.. وذلك لأن هدف الهيئة من الاحتفال أن تشير إلى الكتاب التذكارى الذى أصدرته تلك الهيئة عن هذا المؤلف المصرى الكبير، فى تقليد ثقافى جديد على الحياة الموسيقية المصرية. والكتاب يقع فى حوالى أربعمائة صفحة باللغة الإنجليزية. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على تقدير هذه الهيئة لمؤلّفنا المصرى ولعطائه الفنى والتعليمى الكبير، وانعكاسات فنه وفكره على الثقافة المصرية وعلى الحياة الموسيقية فى مصر والخارج.

للألحان الشعبية فى صور فنية جديدة «جنانها وكروموسوماتها» هى هذه الخلايا اللحنية للألحان الشعبية، أو باستخدام جديد للعقائد والضروب الإيقاعية، وكل العناصر المثلثة لجوهر الموسيقى العربية، التى توصل إليها نتيجة لوجود تلك الرباط «المشيمى» الذى يربطه بها منذ نعومة أظفاره وحتى ساعة رحيله، وهذه العناصر هى التى تمثل الأسس والمبادئ التى بنى عليها جمال عبد الرحيم

وقد يتساءل البعض لماذا جمال عبد الرحيم؟. والواقع أن أعماله هى التى تجيب على هذا التساؤل، وذلك لأن هذا المؤلف ظل طيلة حياته مؤمناً بأن الغرض فى جوهر الموسيقى بروج معاصرة هو أفضل الطرق للعالمية، والمتأمل فى موسيقاه يجد أن الغالبية العظمى من أعماله لا تخلو من عنصر أو أكثر من التراث الموسيقى المصرى الشعبى أو من الموسيقى العربية التقليدية.. إما باستلهاها أو إعادة خلق

أسلوبه واتجاهه القومي المصري والعربي، وهي نفس الأسس التي عملها لتلاميذه في التأليف الموسيقي مما بعده، والذين ما زالوا يسيرين على نفس النهج لخلق مدرسة قومية مصرية عربية جديدة، وهي التي ينتمي إليها كاتب هذا المقال.

وأنني أرى من وجهة نظري، ومن خلال فترة دراستي على يد جمال عبد الرحيم، وهي تزيد على سبع سنوات، أن هنالك مهمة قد كرس لها جمال عبد الرحيم كل حياته أكبر مما ذكر سابقاً في أعماله، وقد استتجت ذلك من خلال سياق هذا الرجل مع الزمن لتحقيق مهمته، وهي التي لم أدرك كلها في حينها، ولكن من خلال استرجاع بعض الأحداث تمكنت من التوصل لذلك.

إن جمال عبد الرحيم عند انتهائه من دراسته بألمانيا لم يأخذ منهم غير حرفية هذا الفن وعلومه فقط، وقد كان ذلك عن عمد وعن بعد نظر هذا الرجل، حيث وجد أن الغرب وعلومه قد استفاد كل مصادره الموسيقية، وهو الآن يتجه بإبصاره وإذنه، كما لم يحدث من قبل في أي عصر أسبق، إلى مصادر موسيقية أخرى، مثل موسيقات الشرق الأوسط والأقصى وشعوب العالم الثالث بشكل عام، وهي التي مازالت بكراً. ومن هنا بدأ سباقه مع الزمن، حيث آمن أن عليه أن يسبقهم إلى ذلك من خلال الحفاظ على تراثنا للموسيقى ليس «بارشفت» فقط، ولكن بإعادة تقنيته ومعالجته بالصورة الجديدة التي تراها وتريدها الموسيقيان، دون أن تفقد خصوصيتها التي كان من الممكن أن تفقدوا لو أنهم أخذوها ومعالجوها بمنطقهم وتفكيرهم الغربي. والدليل على ذلك ما لاحظته مرة خلال المصاحب التي قابلت البروفيسور جون روبنسون «أمريكا» الذي قام بتحليل بعض أعمال جمال عبد الرحيم ونشر تحليله بهذا الكتاب الذي نمن بصنده .. والتي كان أحياناً لا يجد لها تفسيراً بمنطق تفكيره الغربي، مما اضطره لاستشارة متخصصين مصريين.. وذلك لعدم تطابق أسلوب جمال عبد الرحيم مع تفكيرهم.. ولولا ذلك ربما أخذت هذه الأعمال تفسيراً مغايراً تماماً لما وضعه المؤلف.

فيذا كان هذا الخلط محتملاً مع وجود أعمال مدونة موسيقياً وبنية، فمادام كان سيكن عليه الحال لو أنهم أخذوا هذه العناصر الموسيقية كما هي في صورتها البكر وقاموا بمعالجتها موسيقياً؟. إنني لأعتبر هذا هو السبق الذي حققه جمال عبد الرحيم من خلال وضعه لتقنين ضمنى داخل أعماله لما وجد به الأصيل لطبيعة الموسيقى العربية وموسيقانا الشعبية. وقد توصل إلى هذا على مستوى فني لا

يقول بأي حال من الأحوال عن أقرانه من كبار مؤلفي الغرب في هذا القرن من صناعة موسيقية محكمة، وإنني لأشعر بالفخر لذلك. فلقد كنا دائماً نقوم بدراسة أعمال الغرب للتعلم منها، أما الآن فهم يدرسون موسيقانا الفنية الجديدة ليبحثوا فيها عن صفات تهديهم في هذه الأساليب التي رأها جمال عبد الرحيم تتناسب مع طبيعة موسيقانا من خلال صياغته الفنية العصرية، ومن خلال فتحه لأفاق التجريب لمن يرغب في ذلك من بعده، وإليك بعض الشواهد التي توضح وجهة النظر هذه. لقد كان جمال عبد الرحيم رافضاً تماماً لاستخدام أي عناصر موسيقية غربية، خاصة السلالم الكبيرة والصغيرة و Mato, and Minor أو حتى الإلتزام بأساليب الغرب الهارمونية معاصرة أو كلاسيكية، وكانت وجهة نظره في ذلك أن الغرب يمر بمرحلة بحث عن مصادر موسيقية جديدة لإثراء موسيقى هذا القرن، فهل نعود بعد نستخدم ما تركوه ونهزؤ؟ بينما نحن نملك كل هذا الثراء الموسيقي. لقد كانت محاضراته في التأليف للموسيقى لنا أشبه بورشة عمل أو محاضرات مشاركة جماعية تتم فيها مناقشة جميع أعمال الكلية بواسطة الطلبة أنفسهم كتنمية للملكة النقد الذاتي عندهم، ثم يقوم هو في الختام بتلخيص كل تلك مفردات كل الآراء وأيهما أقرب للصواب وماذا؟ ثم يقوم بتحليل الأعمال وتحديث رأيه في كل منها. والأغرب أنه لم يحدث أن قدم لنا أي عمل من مؤلفاته في هذه المحاضرات كنموذج لدراسته حتى لا تتحول لمقلدين له، وحتى لا يحد من خيالنا.. وكان يقوى ملكة التجريب والبحث وليس التقليد.. وكان عنصر الزمن غير قائم في محاضراته، فهي محاضرات مفتوحة، وكثيراً ما كنا نطلب منه التوقف عندما نشعر بما هو عليه من إرهاق، ولكنه لم يحدث أن اعتذر بسبب انتهاء الوقت أو بسبب شعور بالإرهاق، وهذا من الأسباب التي أعطت الانطباع عن سباقه مع الزمن لإنجاز مهمة ما لا تحتمل التأجيل. وأذكر له موقفاً آخر يدل على ثوريته، فقد حدث أن ألقى أستاذ أمريكي من أصل يهودي محاضرة بالكونسرفتوار في علوم الموسيقى، ولحسن الحظ أن جمال عبد الرحيم لم يحضر هذه المحاضرة، وأطلعناه بما دار فيها، وأن المحاضر يدعو للإحتفاظ بتراثنا الموسيقي كما هو دون المساس به، فأثارت ثأرتة مع أنه مشهور بالهدوء وقال: «لو كنا نستمتع لخل هذا الفن لفنكر كل وسائل التكنولوجيا ونعود إلى عصرنا كنعطي للإبل والخيول، وأن هذه النظرة إستعمارية تدعونا للحصول والتوقف، وأن تتحول إلى فئران تجارب يأتون ليطبقوا علينا تجاربهم ونظرياتهم، وأن نظل تابعين لهم في الفنون كما كنا تابعين لهم في الاقتصاد وغيره، وأن نظل شعوباً استهلاكية

مستوليته، لكي يضيف روحاً جديدة على الموسيقى بشكل عام والموسيقى المصرية على وجه الخصوص، وإننا نرى في جمال عبد الرحيم رائداً عظيماً لعصر جديد لما يمكن أن نطلق عليه الموسيقى العربية وبالتحديد الموسيقى المصرية. (ص ٣).

جيرارد مانتييل Gerhard Mantel

كتب العازف والعالم الألماني الكبير ووكيل أكاديمية الموسيقى بفراנקفورت يقول: «إن أصالة العربية وعناصر البناء الهارموني الغربي كانت دائماً حاضرة في موسيقى عبد الرحيم، مما أعطى الموسيقى بعداً جديداً وارتباطاً قريباً عالمياً، وإن موسيقاه تعكس مشاعر وظروف هذا العصر وضرورة وجودها لنمو وازدهار العالم كوحدة واحدة، ومن هنا فإن العالم اليوم في أشد الحاجة لفهم ثقافي يتجاوز بنا الخلافات السياسية ليخلق روابط بين الشعوب التي زادت الهوية بينها، وأصبحت علاقاتها أكثر عدوانية، وذلك لحاجتهم لمعرفة ذاتهم والشعور بالانتماء».

وجمال عبد الرحيم من ذلك النوع من الرجال الذين يحتاجهم عصرنا الحالي أكثر من احتياجه لأي سياسي، وإن موسيقاه تنقل لنا رسالة وتجعله حياً بيننا حتى بعد رحيله. (ص ١٤).

حليم الضبع: (١٩٢١ -)

كتب حليم الضبع المؤلف المصري الأمريكي يقول عنه:

«إن رحيل جمال عبد الرحيم يمثل مصاباً جل في مجال الموسيقى المعاصرة، وذلك لأنه كمؤلف مصري معاصر يعتبر فريداً من نوعه، فهو يمتاز بالشجاعة والجرأة والابتكار، ويتجلى تفردية في قدرته على أن يصبح مؤلفاً عالمياً ومعلمًا ومنظراً موسيقياً.. لقد استطاع جمال عبد الرحيم الاحتفاظ بمبادئ ومثل الموسيقى المصرية ملتزماً بتقاليد البناية، بينما أتجه بتجاربه إلى الموسيقى الأوروبية المعاصرة.. وقد أدى ذلك إلى خلق قطرة بين التقاليد المصرية وأوروبا، وساعد على خلق وجهة جديدة لكثير من دارسي الموسيقى المعاصرة، وإنني أحيى جمال عبد الرحيم وإنجازاته للتمدة التي حققها كمبدع وعلم».

الدكتور ثروت عاكشة:

رائد الثقافة الفنية الحديثة في مصر كتب يقول:

«لقد سحرتني موسيقى جمال عبد الرحيم منذ الوهلة الأولى التي استمعت فيها إلى أغاني الأطفال الشعبية

بكل ما يصدر عنه لنا من ناتج الخام المأخوذ من بلادنا... إن من حقنا أن نجرى تجاربنا على موسيقانا بالطريقة التي نراها تناسبنا وتتأهب موسيقانا، ولا نريد من الغرب توجيهها ولا قيادته، وهذا ما قام به جمال عبد الرحيم طيلة حياته، وقد قال: «إنه راض بما حققه»، وهذا الكتاب يوضح ذلك بطرق متعددة يوثقها من شتى أنحاء العالم، لذلك فإنني أتمنى أن تتكون لجنة من طلبة جمال عبد الرحيم وتحت إشراف الدكتورة عواطف عبد الكريم رئيس قسم التأليف بالكونسرفتوار تكون مهمتها استخلاص النظريات والقواعد الهارمونية والباليوفونية التي صاغها هذا الفنان واعتبرها الوسيلة المثلى لمعالجة المقامات العربية، لكي تصدر هذه النظريات والقواعد في كتاب يحمل اسمه... وبذلك نكون بالفعل قد كلنا جهد هذا الأستاذ البديع بهذا الإنجاز الباقي للأجيال».

والكتاب التذكاري الذي صدر في نوفمبر ١٩٩٣ يحوى الكثير من المقالات التي يمكن أن تيسر هذه المهمة، وقد أسهم في كتابته نخبة من كبار الأساتذة المصريين والأمريكيين والألمان والأتركي وغيرهم.. وقد قامت بالإشراف على التحرير الدكتورة سمحة الخولي والدكتور جون روينسون «أمريكا»، الأستاذ المساعد لعلم الموسيقى بجامعة جنوب فلوريدا (ثامبا)، ويقسم الكتاب إلى أربعة أقسام، القسم الأول يتضمن كلمات تحية وتقدير لجمال عبد الرحيم بإقليم نخبة من رجال الفكر والثقافة في مصر والفارغ من عروقه عن قريب، أو قاموا بالتدريس له في فترة تكوينه، أو عملوا معه أو أثرا مؤلفاته أو قاموا بقيادتها، ونذكر منهم على سبيل المثال:

هارالد جينسمر HARALD GENSMEYER (١٩٠٩ -)
أستاذة التأليف الموسيقي في أكاديمية فرايبورج بألمانيا.. ولجينسمر رأي عبرت عنه في كلمة نقتطف منها ما يلي: «أهم ما لفت نظري في جمال عبد الرحيم أنه استطاع تجديد الثقافة الموسيقية المصرية من خلال أعماله الفنية ونشاطاته التعليمية وتوظيف التقاليد، ومن خلال جهد ذاتي، فهو قدم مشاركة ذاتية لبلاده، على الرغم من أن تأثيره ربما لن ينال تقديره الكامل.. إلا في المستقبل» (ص ٢).

عدنان سايجون:

وأما عدنان سايجون، عميد المؤلفين القوميين الأتراك في هذا القرن، فقد كتب يقول: «إن بعض إبداعات جمال عبد الرحيم القليلة التي سحنت لي الفرصة لمعرفتها تعتبر كافية للدلالة على العمل العظيم الذي تحصل هذا الرجل

فلسفة جمال عبد الرحيم

مع الموسيقى الشعبية

وتزاوج الثقافات

بقلم الدكتور سمحة الخولى

وتستهله باستعراض المفاهيم الحياتية والسياسية والثقافية في العالم في هذا القرن، وأثرها في البحث عن هوية ثقافية لمصر. وقد اتخذ هذا البحث من المورث الشعبي ركيزة لتأكيد الذات المصرية في مواجهة خضم الغزو السياسي والثقافي الغربي الذي أفرز اتجاهات فكرية متضادة في الفنون: اتجاه التمسك المستعصم بالتراث والناداة بالانغلاق حفاظاً عليه، واتجاه الانبهار الكامل بالغرب وفنونه وموسيقاه. وفي هذا المناخ الفكري المتقلب ظهر الرعيل الأول من المؤلفين القوميين الموسيقيين، فكان توجيههم غريباً في مجمله، سواء اتخذوا عناصر من الموسيقى الشعبية، أو كتبوا أعمالاً بعتة بلغة موسيقية تقليدية كلاسيكية، مما أنتج نسجاً موسيقياً ليه ثرع من عدم التجانس؛ حيث زبدت الهارمونيوات الغربية عندهم وكأنها مقحمة على اللحن المصري الشعبي التقليدي. أما جمال عبد الرحيم فقد تنبه لهذا التناقض، فاتخذ من الغرب بعض تقنياته فقط ولم يطبقها بحريتها، بل طوعها لخدمة الجوهر الفريد للموسيقى الشعبية التقليدية المصرية إلخ..

ومن خلال دراساته وتجاربه استطاع أن يستنبط معالجة هارمونية وأسلوباً بوليافونياً تابعين من مقاميته ومن أبعديتها العربية، أي أنه اخضع التقنية الغربية للمقامات والإيقاعات العربية، مما أدى إلى ابتكار أساليب تتناسب مع عناصر للموسيقى العربية. ومجمل القول، إن جمال عبد الرحيم قد استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة في أسلوب شخصي مبتكر ومسائر لأهم ما توصل إليه الغرب من تجديدات وقواعد في علوم الموسيقى.

ومن الدراسات المتخصصة تشير إلى «اللحن في موسيقى جمال عبد الرحيم» بقلم محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، المؤلف لأشباب، وهو أحد تلاميذه في التشليف. وتتاول الكتاب أسلوب جمال عبد الرحيم في بناء الميلودي من منظور التشكيل الغربي في البناء الميلودي بعد دراسة مستفيضة للمقامات العربية وتحليلها بالمفهوم العلمي البارح لجمال عبد الرحيم، الذي وضع يده على أهم ملامح المقامات العربية وخاصة إيمانها المميزة كالرابعة الزائدة الموجودة بعقد النواثر، والثانية الزائدة لجنس الحجاز كار بفرور، أو الرابعة الناقصة المميزة لجنس الصبا إلخ والدراسة

التعليمية لكرال الأطفال، والتي تعتبر نماذج رائدة لموسيقى كتبت خصيصاً للطفل المصري، وهي عبارة عن خط لحني بسيط كتب في إنشائية سلسلة لطفلين أو ثلاثة، وقد كتبت في صياغة تل على مهارة تكنيكية عالية. وهذه الأعمال تشير إلى أن جمال عبد الرحيم يصبو إلى أن يقدم للطفل المصري ما تحسه المؤلف الجري بيلا بارتوك Bela Bartok لأطفال المجر.. أو كارل أورف Carl Orff لأطفال ألمانيا. ويرجى لجمال عبد الرحيم فقلت مصر فنناً كبيراً ومهمياً وإنساناً في غاية الحساسية والتواضع» (ص ٢٩٠).

وفي كلمة كتبها أستاذ الأدب الإنجليزي وعضو مجمع اللغة العربية المرحوم د. ممدى وهب: «إنى اعتقد أن مكانة جمال عبد الرحيم في الموسيقى توازي مكانة حسن فتحي في فن العمارة، فكلاهما يتمتع بموهبة عميقة الجذور في الحلية، ولها حضور مؤثر في قلب وعقل الإنسانية جمعاء..» (ص ٢٩٨).

والقسم الثاني من الكتاب بقلم رفيقة حياتة د. سمحة الخولى، وهو من جزئين أولهما: ترجمة لحياة المؤلف الفت الضو، على خلفيته الأسرية ونشأته وتعليمه العام ومغامرات البدايات في تعلمه للموسيقى في مصر إلى أن سافر لألمانيا لدراسة التأليف الموسيقي، ثم تستعرض العلامات البارزة على طريق رحلته الشاقة لخلق أسلوبه الشخصي ورحلته في العمل التعليمي كأستاذ بالكونسرفتوار منذ إنشائه، وتضمن الترجمة لعرض الصعاب التي واجهته في تقديم إبداعه واللحظات المضيئة التي لقيت فيها موسيقاه الجديدة ترحيباً محلياً وخارجياً، وتنتهي الترجمة بنهاية رحلة الحياة ووفاته في ألمانيا ونقل جثمانه لمصر. أما الجزء الثاني: فهو سجل حائل بكل مؤلفاته مصنفة حسب أنواعها الأوركسترالية والكورالية، وأعمال موسيقى الحجرة للآلات والجموعات المختلفة، ومؤلفاته التصويرية للمسرح والإذاعة والسينما والتلفزيون، وتواريخ وأحداث مؤلفاته وما سجل منها على إسقاطات.

أما القسم الثالث فيتضمن دراسات علمية تحليلية دقيقة لأعماله الموسيقية الهامة، ولأسلوبه الموسيقي الشخصى الفريد، وتتناول أيضاً أسلوبه الموسيقي وموقفه الفكري والخصاوى من اندماج الحضارتين العربية والشرقية من جانب، والغربية المعاصرة من جانب آخر، في أصالة وابتكار بعيداً عن التبعية الفكرية أو الثقافية للغرب. وتشير هنا إلى بعض هذه الدراسات التي تلقى أضواء ساطعة على إبداع هذا المؤلف.

تتناول وحدة البناء وعناصر الثباين والتنوع في الحانه التي يتعامل معها .. وكأنها كانت حتى يتحرك ويهدأ وينفعل .. كل ذلك في تسلسل منطقي يوحى بمدى بقاء وحساسية جمال عبد الرحيم في دقائق الحانه، وإقال مدعم بنماذج موسيقية وفيرة من عدد كبير من مؤلفاته.

وفي بحث آخر عن «الأصالة والمعاصرة في موسيقى جمال عبد الرحيم تحدث د. جهاد داود عن أسلوبه في تناول الإيقاع بكل جوانبه، حيث بدأ باستعراض نوعية الآلات الإيقاعية التي استخدمها في مؤلفاته سواء كانت المصرية أو الشعبية كالكف والمزهر والبندير... إلخ أو الغربية المعروفة وكيفية دمجها في كثير من أعماله وخاصة موسيقى الباليه، بأسلوب يعتبر نموذجاً فريداً في التلون ينال آخر ما توصل إليه الغرب من تقنية للكتابة لآلات الإيقاع. ثم تطرق بعد ذلك إلى عنصر السرعة Tempo حيث لاحظ أن جمال عبد الرحيم يولى لهذا العنصر أهمية خاصة، وذلك بتحديثه للسرعات بالترنم، ثم أشار إلى عنصر الميزان Meter سواء كانت للموازين الغربية المتداوله والتي تناولها بتقسيحات داخلية للموازين، أم الموازين الغامبه عن الضروب العربية التي تناولها بأساليب غير تقليدية بتقسيمها داخلياً أو تغيير مواضع الضغوط التقليدية لها، بالإضافة إلى اهتمامه باستقلال الأثر النفسى للقلعة الضغط (المستكوب) للتغلب على رقابة هذه الضروب، ولفتح آفاق جديدة لأفكاره الإيقاعية التي تتناسب مع أساليبه التعبيرية.

وهن العلاقات الراسية في هارمونيات جمال عبد الرحيم كتبت الدكتورة عواطف عبد الكريم، عميد كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان سابقاً ورئيس قسم التأليف والقيادة بالكنسرفتوار بالأكاديمية للفنون، تقول : إن الجيل الأول من المؤلفين المصريين الذين استخدموا الهارمونية في مؤلفاتهم كانوا يكتبون هارمونيات القرن الثامن عشر الكلاسيكية، بغض النظر عما إذا كانت الحانهم في السلم الكبير أو الصغير أو في مقامات عربية وهو نادر.

أما جمال عبد الرحيم فهو المؤلف المصري الأول الذي نجح في إنعاج النظام المقامى العربى هارمونياً مع هارمونيات القرن العشرين بإستخدام الهارمونيات المبينة على نظام الثلاثات أو الرباعيات من خلال تضمينات مقامية مبتكرة، واستندت في دراستها على عدة أمثلة موسيقية من مؤلفاته الأولى وحتى أعماله المتأخرة.

وفي بحث آخر عن التأثير الشرقى والغربى في موسيقى جمال عبد الرحيم للكاتب يورجين السنر Turgen Elaner

استاذ علوم الموسيقى ومدير معهد علوم الموسيقى بجامعة هومبولدت ببرلين - ألمانيا - وله عدة مؤلفات عن الموسيقى العربية. وقد بدأ بحثه هذا بمقدمه جاء فيها أن فن الموسيقى الثثير قد ازدهر خلال عدة قرون من خلال إعتماده على عناصره ومقوماته الموسيقية الخاصة به، ومن خلال عناصر عالية أخرى، وأن نظرة خاصة لأعمال كثير من المؤلفين أمثال ميندل وموتسارت وبيتهوفن ورسكى كورساكوف وغيرهم لتوضيح ظهور بعض آثار موسيقى الشرق، كالومسيقى الهندية والأندونيسية والتركية وغيرها، ولكنها عندهم تعكس أخطارهم ورؤيتهم للشرق، وليست نتاج خبرة فعلية بالشرق ذاته، أى أنهم اتخذوا الشكل الخارجى فقط فى أغلب تلك الحالات، ثم أشار إلى تطور وسائل النقل والإتصالات فى القرن الحالى وحركات التحرر الإقليمى بعد الحرب العالمية الثانية، التي جعلت الاتصال بين الشرق والغرب يتم بصورة سريعة وعنيفة، مما أدى إلى تداول الثقافات بصورة غير مسبقة، حتى أن البلاد التي كانت من قبل تعطي صارت اليوم تأخذ . وفى خلال القرن التاسع عشر كان الشرق الأوسط تحت سيطرة الاقتصاد الغربى والثقافة والسياسة الغربية فى كل من تركيا ومصر وغيرها، وكان من نتاج ذلك ظهور تيارات ثقافية عنيفة، فهناك من اتجه للغرب تماماً مع رفض لكل ما هو موروث، وهناك الوسط، وهناك الرافضون للغرب تماماً، وهو ما يتجلى واضحاً فى اعتبار الموسيقى العربية موسيقى محلية أو خاصة، أما الموسيقى الأوروبية فهي الموسيقى العالمية، واستمرت فكرة الخاص والعام هذه تحكم العلاقة التاريخية بين الغرب والشرق، بل ربما ازدادت تطوراً فى هذا القرن. وبعد المقدمة استعرض أسلوب جمال عبد الرحيم الذى قسمه إلى ثلاث فترات، وتعتبر دراسته هذه دراسة تفصيلية كاملة، وتحتاج لمقالة منفصلة لمعرضها عرضاً وإفياً يوفيهما حقها، ونكتفى هنا بالإشارة إلى أهم وجهات نظره، فهو يرى أن جمال عبد الرحيم استطاع خلق أسلوب خاص تندمج فيه التقنية الموسيقية الغربية مع عناصر الموسيقى المصرية، سواء كانت شعبية أو عربية تقليدية، فى تجانس تام وفى صياغة عصرية، من حيث حرصه على العضوية البنائية لعناصر موسيقاه العربية التي كانت لها الأولوية، وكان لها منطقها المحكم المنقطع فى ذات الوقت، أى أنها لم تات من فراغ. وهو قد تخطى الأسلوب المألوف فى الربط بين الشرق والغرب حين تعامل بالمقامات العربية التي تحتوى على ثلاثة أرباع الصوت أو العناصر الأخرى التي تتميز بها طبيعة الموسيقى العربية، ولم تكن تأتى في موسيقاه بصورة عابرة، بل هى الأساس الذى تتحرك حوله بقية عناصر النسيج

الموسيقى وليس العكس، أي أنه أخضع وطوع علوم الموسيقى الغربية (من هارمونية وكاونتربوينت) لخدمة الموسيقى العربية، على عكس ما قام به من سبقوه من مؤلفين مصريين، مثل الإستخدام العابر لثلاثة أرباع الصوت في القصيدة السيمفونية (بحيرة الغزلة) لعبد الحليم نويرة (١٧١) ويحتوي الكتاب على عدة دراسات هامة أخرى تحمل العناوين الآتية :

* موسيقى المجرة عند جمال عبد الرحيم وانماج التقاليد المصرية وعناصر الموسيقى الغربية في الموسيقى المصرية المعاصرة - بقلم (د . جون روبنسون) أمريكا (John O. Robinson).

* تقييم مؤلفات التشلو لجمال عبد الرحيم بقلم (د . تشارلز وندت) أمريكا (charles wendt).

* جمال عبد الرحيم المؤلف والبطل المصرى القوسى بقلم الماسترو يوسف السيسى.

* مؤلفات كورال الأطفال لجمال عبد الرحيم بقلم د . أمية أمين .

* عرض تحليلي لباليهات جمال عبد الرحيم بقلم د . جون روبنسون - أمريكا .

* المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم والثقافة المصرية المعاصرة بقلم صفوت كمال أستاذ الفولكلور بمعهد الفنون الشعبية باكااديمية الفنون ، الذى ناقش موقف جمال عبد الرحيم الاصيل من استلهام التراث الشعبى وما ابدعه فى هذا المجال، سواء للأطفال أو فى إعادة صياغة الاغاني الشعبية للكورال والأوركسترا، فكتب يقول : إن موسيقى جمال عبد الرحيم نتاج لدراسة متأنية ومتعمقة للموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية، وقد استطاع بعبقريته إعادة خلق هذه الموسيقى فى قالب فنية جديدة بها عبق التاريخ المصرى، واستطاع كشف قيم جمالياتها وجوهرها، وخلق توليفة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، فحافظ على أصالة الألحان الشعبية لللممة لكثير من أعماله، فهو يهتم بآفاق تفصيل هذه الألحان حتى ولو كانت على شكل خلية لحنية صغيرة، سواء فى مؤلفاته الكبيرة تلك التى كتبها لكورال الأطفال والتي صاغها بإعداد فنى سلس يسهل على الأطفال أدائها.... إن لجمال عبد الرحيم نوراَ ماأما فى إعادة إحياء كثير من أغاني الأطفال الشعبية مثل أغنية «التحلب فاته» وسوسة كف عروسة) وغيرها، وتعتبر أغاني الأطفال هذه من أجمل ما قدم جمال عبد الرحيم للطفل المصرى وقد صارت نموذجاَ يحتذى به (ص ٢٠٤) .

أما القسم الرابع من الكتاب فيحتوى على بعض النماذج البالغة الثراء والتنوع لأصداً موسيقياً، وتقبل رأى العام المصرى والعلى لها، وذلك فى مقتطفات من المقالات الصحفية أو المقابلات الإذاعية فى مصر والخارج. ولدى الختام يقدم الكتاب خلاصة موجزة لفكر جمال عبد الرحيم وتجاريه الفنية والنفسية من خلال كلمات له مقتطفة من كتاباته أو أحاديثه الإذاعية أو اللقاءات الصحفية أو محاضراته، وفيما لى نستعرض بعضها، ومن أبرزها محاضرة للبروفسور (هـ - هـ شتوكشمت) stuckenschmidt) فى إذاعة برلين فى ٢٨ فبراير ١٩٦٢ قدم عن جمال عبد الرحيم ومن خلال تحليله لخصائصه الفيلينية، لقد خطى جمال عبد الرحيم بهذا العمل خطوة أبعد مما خطاه «بيلابارتوك» الذى أثر فيه بدون شك، وأيضا كل من هيند ميت وجينسمز تلميذ هيندميت وأستاذ جمال عبد الرحيم. وهذا العمل الفريد يحمل بصمة مميزة وأسلوباً شخصياً خاصاً لا يمكن لنا القول بأنه أسلوب تجاوز ما هو دارج عند المؤلفين الأسبانيين أو الأفرقة فى كتابتهم بأساليب غريبة. فنحن هنا إزاء مولود جديد تماماً.. هو نتاج عقلى يتخطى الحدود الثقافية المحلية. إن هذه النغمات والإيقاعات والألحان تحمل موروث ثقافيتين عظيمتين فى طريقتيها للتعرف على بعضهما وتقييم وجودهما من خلال مفرداتهما المتبادلة، وإن جمال عبد الرحيم فى هذه السنوات قد استطاع أن يلغى مفهوم الشرق والغرب، وإن يتعامل معهما كجزء واحدة (ص٣٣٧) . وفى لقاء معه فى جريدة الجيل بتاريخ ٤ فبراير ١٩٦٨ أجراه عبد الفتاح الديب قال فيه (إن طريقي لم يكن مهملًا بأى حال من الأحوال، لأنه لم يكن أمامى مثل أهندي به فى هذا المجال، وكان لزاما على أن أخلق لنفسى طريقي الخاصة. وكان لطفولتى وأسرتى دور كبير فى ذلك، فقد عشت فى جو مفعم بالموسيقى العربية التقليدية التى كنت كثير الاهتمام بها وبنوا إيقاعاتها وتمدد مقاماتها؛ لكننى اتجهت قبل شباب جيلى لدراسة الموسيقى الغربية ومن خلال ذلك كبرت أسلوبى، فهو مثل شجرة جذعها مغروس فى الأرض وأفرعها عالية فى السماء تتلقى لكل الاتجاهات) وفى نفس اللقاء قال: «إن الفنان من وجهة نظري هو ذلك الذى يتبنى ويمثل كل القيم الروحية للشعبية والإنسانية جمعا وهو يعكس ذلك أما على شكل عمل موسيقى أو ألوان رسام أو كلمات، وإن اللممة الرئيسية للفنان هى أن يكون الإنعكاس الحقيقى والحق للإنسان وقيمه الروحية» .

وفى حديث آخر قال ^(١) «إن الزمن سوف يتبين قيمة موسيقاى بعد عشرين أو خمسين سنة لأننى كتبها من أجل

موسيقاه، وعلى البيئة التي عاش وأبدع فيها في مصر، وماعاناه هذا الرجل طيلة حياته، وهو يحاول إرساء قواعد وأسس موسيقية أصيلة نابعة من بيئته، على الرغم من الرفض الذي واجهه من البعض ومقاومته المثالية للعروض التي كانت أمامه لتحقيق الشهرة والثراء السريع، لكنه كان رجل مبادئ ومثل قبل كل شيء.. وقد قال لنا في إحدى لقاءاته معنا أمامكم طريقان: طريق الكسب السريع من خلال الأعمال التجارية، والطريق الآخر هو أن تعمل دون أن تنتظر المقابل، بل أن تعمل لهدف أسمى .. وعليكم الاختيار أما أنا... فقد اخترت طريقى.

إن جمال عبد الرحيم لم يكن بالنسبة لنا مجرد أستاذ، بل كان وما زال قدوة فنية.. وإنسانية نسير على خطاها.

ولعل هذا الكتاب يساعد على إرساء تقليد جديد، وهو الاحتفال العلمى الموضوعى بالفنانين الراحلين مما يتيح للأجيال القادمة فرص التمتع الواسع بإبداعاتهم من جانب، وفرض التفرغ على دراسة تخصصها الموسيقية واتجاهاتها من جانب آخر. نتمنى أن يتاح قريباً في ترجمة عربية لها الانتشار بين قراء العربية.

غد مشرق وليس من أجل الانتشار السريع والانطفاء السريع، وإن كل ما هو جديد يجد معارضة، هذا إذا كان جديداً. والتاريخ حافل بالكثير من هذه الأمثلة، فلقد وصف بتهوفن بالجنون وسط معاصريه لأنه ابتكر بعض الأساليب الهارمونية، وسيد نرويش كان مرفوضاً من أوساط اللوسيقى التقليدية إلخ..

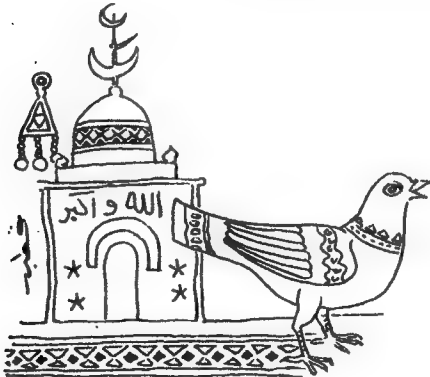
وإننى مقتنع بأنه سيأتى اليوم الذى ستنهض فيه مصر وتسترد عظمة حضارتها العريقة، وسوف تلعب الموسيقى دوراً كبيراً فى تلك النهضة.

وفى حديث آخر قال (٢) «إن الشعب المصرى شعب يغنى بالفرحة إن جاز هذا التعبير، والموسيقى بالنسبة له هى الكلمة المغناة، وهذا هو السبب الذى دفعنى لاختيار بعض الأغاني الشعبية كمداخل للاقترب منه، ومن خلال الإعداد البوليفونى الجديد لأغاني مثل (الحنة ومرمر زمانى وتعالى لى يا بطة والواد ده ماله ... إلخ أمكن تحقيق أعلى درجة من وضوح الكلمات للمستمع رغم النسيج البوليفونى المتعدد الأصوات».

وختاماً يحدونا الأمل أن يلقى هذا الكتاب بعض الضوء على إبداع واحد من كبار المؤلفين القوميين المصريين وعلى

(١) مقابلة أجراها معه عبد الفتاح غن مجلة «الإذاعة والتلفزيون» ١٠/ ٥/ ١٩٧٥ م.

(٢) مقابلة أجراها معه كمال القطر - جريدة الجمهورية فى ٢٢/ ٥/ ١٩٦٩ م.



التراث الشعبي في دول الخليج العربية ببليوغرافيا مشروحة

تحرير وتصنيف: د. أحمد عبد الرحيم نصر
عرض وتحليل: عبد العزيز رفعت

استخدم تعبير «ببليوغرافيا» - Bibliography - بمفهومه الحالي، ولأول مرة، في القرن السابع عشر الميلادي من قبل المكتبي المعروف غابرييل نوده «G.Node»، وذلك في مؤلفه الشهير «الببليوغرافيا الطبية» (فيشيا - ١٦٣٣م). ومنذ ذلك الحين شاع هذا التعبير وصار عوضاً عن كلمات كثيرة، كانت تستخدم من قبل عنواناً على هذه المؤلفات المرجعية، مثل: «مكتبة» و «كنز» و «ملحق»، وغير ذلك.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن «الببليوغرافيا» هي - ببساطة - تلك الزمرة من الأعمال المرجعية التي تعنى في المقام الأول بالحديث عن الكتب ثم الكتاب، متجهة في ذلك الأسس والمبادئ والطرق الفنية المقتنة دولياً، وإن فائدتها لا تقتصر على البحث والباحثين فقط، بل تتجاوز هذه الحدود إلى المهتمين بالكتاب على وجه العموم؛ أفراداً كانوا أم جهات.

ولقد عرفت الثقافة الإسلامية في القرن الرابع الهجري (العاشر للميلادي) هذه المؤلفات المرجعية؛ حيث طرحت تعنيداً للمراكز الثقافية في العالم الإسلامي آنذاك، وما صاحبها من إزدهار عظيم لإنتاج الكتاب، مشكلات جدية تتعلق بكيفية نشر المعلومات عن الكتب الأدبية والعلمية التي

ويعنى تعبير «ببليوغرافيا» - ترمينولوجيا - الأسس والمبادئ والطرق الفنية المستخدمة في وصف الكتب والمخطوطات أو التعريف بها، مقابلاً بذلك التعبير الإنجليزي «Bibliography» الذي لا تسبقه، ولا يجوز أن تسبقه، أداة التنكير (A). أما إذا سبقت التعبير الإنجليزي هذه الأداة، فانه يعني عند ذلك مسرد نقدي بالكتب والأوعية الأخرى المتصلة بموضوع أو حقبة أو مؤلف ما، وكذلك بيان بمؤلفات كاتب أو قائمة بمطبوعات دار للنشر أو حتى ثبت بالمراجع، طالما اتبعت في إعدادهم الأسس والمبادئ والطرق الفنية التي يعينها التعبير الأول. ولهذا يذهب جمع غفير من الببليوغرافيين العرب إلى ضرورة تعريب التعبير الإنجليزي المسبق بإداة التنكير إلى «ببليوغرافية»، عملاً في اتجاه إبراز التفرقة بين هذين المفهومين.

راح يراكسها هذا الإزدمار. ولم يكن هناك بالقطع أية وسيلة أفضل من أن تجمع هذه المعلومات عن الكتب وترتب في مؤلفات متناح لمن يريدها. ويعد فضل الريادة في هذا المجال لإبن النديم، الذي أنجز في أخريات القرن العاشر الميلادي كتابه المعروف باسم «الفهرست» وسجل فيه كل ما ألف بالعربية وماترجم إليها من مؤلفات الأمم الأخرى حتى عصره. ثم تلى هذا العمل لعدد أصال أخرى، وإن لم يكن لها نفس قيمته، مثل «فهرست» أبي جعفر الطوسي عن كتب الشيعية، و«فهرست» إبن خير الأشبيلي في مجال الأدبيات الدينية والمعاجم والشعر، وغير ذلك من الأعمال المرجعية التي نعرفها الآن مطورة باسم «البيبلوغرافيات».

ولأننا لسنا بصدد التاريخ للأعمال البيبلوغرافية، فإنه يحق لنا - بعد هذه المقدمة التوضيحية عنها، والتأكيد على تاصل فكرتها في العقل العربي - أن نقلز قراءة العشرة قرون إلى الأمام، لنستقبل بكل النفاقة والتقدير والإعتراف البيبلوغرافية الفولكلورية التي اصدها مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون الخليجي في العام الماضي (١٩٩٣م)، تحت عنوان: «التراث الشعبي في دول الخليج العربية - بيبليوغرافيا مشروحة». وهي - على حد علمي - أول بيبليوغرافية عربية في هذا المجال تهدف إلى تعريف الباحثين، وبخاصة الفولكلوريين منهم، بكل ما كتب باللغة العربية أو ترجم إليها من أعمال تتصل إتصلاً مباشراً بالتراث الشعبي، وكذا الأعمال المنشورة في تضاعيفها المادة التراثية الشعبية ككتابات الرحالة، والكتابات الأدبية كالمقاصص والروايات، والكتابات التاريخية والجغرافية والاجتماعية والتراجم... إلخ، التي تأتي فيها المادة الشعبية عرضاً وبنون قصد. وتمثل هذه الأعمال الحدود النوعية للبيبلوغرافية، أما حدودها المكانية والزمانية، فقد اقتصرت على خمس دول خليجية، هي: البحرين وقطر والكويت حتى عام ١٩٨٧م والإمارات العربية للتحدة والملكة العربية السعودية حتى عام ١٩٨٨م.

وقد قام بتحرير هذه البيبلوغرافية وتصنيفها الدكتور/ أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عسايدابي (الإمارات)، د. إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين)، د. أحمد عبد الرحيم نصر (قطر والسعودية)، د. محمد رجب النجار (الكويت)، وأشرف على مراجعتها القسم المركزي للمعلومات بالمرکز. وهي تتألف من ثلاثة كشافات: الأول، وهو الرئيس، خاص بالمتعاونين، ويحتوي على ٨٨٤ بطاقة، أعدت بياناتها من واقع الأوعية مباشرة، وباسفل كل

بطاقة نبذة تبين بوضوح محتوى الوعاء، أما الثاني فخاص بالمؤلفين، في حين يختص الثالث بالموضوعات. وقد اتبعت البيبلوغرافية قواعد التقنين الدولي للعام للوصف البيبلوغرافي (تدوين ج)، كما زودت بملحقين، يتضمن الأول منهما: عروض الكتب، وكلمات رؤساء التحرير، والرسائل الواردة إليهم من القراء، والمقابلات والتحقيقات مع حاملي التراث أو المهتمين به أو دارسيه؛ إذ حوت معلومات حول التراث قيد الباحث. أما الملحق الثاني فيتضمن الأوعية التي لم يتيسر تصميتها، وبالتالي لم تحظ بكتابة تبصرة بمحتواها تهيه إدراجها ضمن الكشافات الرئيسية، ولأن مجرد العلم بهذه الأوعية، رغم خلو بعضها من المعطيات البيبلوغرافية الأساسية فيما يتعلق باسم الناشر ومكان النشر وتاريخ النشر، هو من الفائدة بكان عظيم، فقد أدرج المصنف أن يفرغ لها هذا الملحق عن أن يهملها كلية، علّ أحدًا من الباحثين يقع عليها، ويقف على ما فيها ويستفيد منه.

ولا شك أننا بإزاء هذا الملحق نقف أمام حالة تتيح لنا أن نتصور مدى الصعوبة التي واكبت إنجاز هذا العمل، فتتبع الأوعية وملاحقتها في خمس دول عربية بمجهود فردي، ودون بداية زمنية محددة، لهو - وبكل يقين - مسألة شاقة ومرهقة، بل وتلحق في الواقع أي جهود فردية؛ إذا ما أخذنا في الاعتبار حزمة العوائق التي تقف في سبيل تدفق المعلومات بين شتى أقطار وطننا العربي، والتي جعلت من أمر الحصول على كتاب، أو معلومات عنه، من إحدى العواصم الأوربية أكثر يسراً وبسهولة من محاولة الحصول عليه من أرقى عواصمنا العربية.

فإذا ما أضفنا إلى حزمة العوائق هذه ندرة مصادر المعلومات المتعلقة بالكتب، وخلو بعضها، لأسباب عديدة، من كثير من المعطيات الأساسية اللازمة لإنشاء مؤلف بيبليوغرافي يخدم بالدرجة الأولى البحث والباحثين، لا الأغراض التجارية، لتبين لنا بوضوح كم هو عمل جليل من أعمال النشاط الخلاق أن تصدر هذه البيبلوغرافية، ولحق لنا أن ندعو مكتباتنا القومية العربية، وكذا مكتبات جامعاتنا ومراكزنا العلمية، إلى المسارعة بتبادل صور سجلات الكتب أو الفهارس الجامعة لديها، حتى تتوفر المعلومات حول الكتاب، لأن نقص هذه المعلومات من شأنه أن يؤدي إلى عرقلة تطور العلم، والوقوف به عند حدود ينهني تضيها.

لقد جاءت هذه البيبلوغرافية، كما يقول الأستاذ/ عبد الرحمن المناعي، مدير عام مركز التراث الشعبي الخليجي، في تقديمه الموجز والرصين لها: «تنفيذاً لتوصية تكررت في نوات التخطيط الأربع لجمع ودراسة التراث

الشعبى لمنطقة الخليج والجزيرة العربية التى عندما المركز فى عامى ١٩٨٤م و ١٩٨٥م. وقد رؤى تنفيذ التوصية على مراحل، تشمل الأولى منها ما نشر باللغة العربية والمترجم إليها من كتب ومقالات فى كتب أو دوريات، وتشمل الثانية ما نشر باللغات الأخرى، وتتضمن الثالثة المخطوطات والرسائل الجامعية وغيرها، وتشمل الأخيرة الصحف والمجلات المصورة.

وهذه الفقرة لا توقعنا وحسب على وعى المسؤولين فى مركز التراث الشعبى بمسؤولياتهم العلمية والقومية، وإنما توقعنا أيضاً على إدراكهم الموضوعى لحجم وطبيعة العقبات التى سوف تواجه تنفيذهم لهذه التوصية، فمرحلوها. وأو أنهم استيسروا أمرها. كما يفعل البعض، وشرعوا فى تنفيذها دفعة واحدة، لا بشكل مرحلى، لما صارت هذه الببليوغرافية إلى أيدى الآن، بل وأربما أدى.. والعياذ بالله.. تكاليف العوائق سائلة الذكر إلى تجميد النشاط بهذا المشروع الجليل إلى أجل غير معلوم. ولئنى لأرجو أن يوقفهم الله فى استكمالهم، وأن يصرك همداء الآخرين فى منطقتنا العربية، فيشرعون فى تنفيذ أعمال مماثلة.. دائمة النفع وعظيمة القيمة، بدلاً من إضاعة الوقت والجهد والمال فى الططنة الفارغة والجموع غير الرشيد.

ومع ذلك، أو لعله بسبب من ذلك، لا يجب أن ندع اعتزازنا بهذا المشروع يصرفنا عن واجبنا نحوه، بل إن عملية التفاعل المعقد بين اعتزازنا به وإدراكنا لطبيعة العقبات التى تواجهه، وما ينجم عنها من المشاعر المتبادلة على الوصف، لتدفعنا إلى إبداء بعض للملاحظات على مرحلقه الأولى، والتى يراد بها لهذا المشروع أن يزداد إقترباً من الكمال، وهذه الملاحظات هى:

أولاً :- كتابات العناوين:

١ - إن الترتيب الألفبائى لبطاقات العناوين يتناسب مع الهدف (غير المعلن عنه بوضوح) من هذا العمل، وهو سرعة وصول الباحث إلى محتوى العنوان الذى يبحث عنه؛ لكن.. للأسف.. لم يرد أى إيضاح فى مقدمة محور الببليوغرافية الدكتور/ أحمد عبد الرحيم، عن هذا الترتيب، ولا عن الإجراءات التى انتهجها بشأنه، مثل: إسقاط «ال» التعريف وصروف الجر وغير ذلك من بداية العنوان، وترك أمر استنتاج هذه الإجراءات للقارئ، مما يعكس أثره بالسلب على الهدف الذى أتبع هذا الترتيب من أجله. وعلى سبيل المثال، فإن الباحث الذى إستقر فى ذهنه العنوان التالى:

«البعد الاجتماعى للأمن فى دولة الإمارات العربية المتحدة»، سوف يبحث عنه فى حرف «الألف»، وعندما لا يجده قد يعتقد أنه سقط من الحصر، ويكف عن البحث، فى حين أن هذا العنوان يوجد تحت حرف «الباء». وكذا الباحث الذى يبحث عن عنوان: «من ديوان النبط: خلفان بن يدعوه» سوف يبحث عنه فى حرف «الميم» مع أنه يوجد تحت حرف «الدال».. وهكذا، إما أن يتبدد وقت الباحث، أو تلوته الفائدة من هذا العمل الجليل من أجل بعض الإرشادات التى كان يمكن أيزانها فى مقدمة الببليوغرافية فى عدة سطور.

٢ - من شأن الترتيب الألفبائى أن ييسر لمن يتبعه مسألة الترتيب ذاتها، لاعتمادها على معيار شكلى محدد، ورغم ذلك نجد أخطاء كثيرة فى ترتيب العناوين لم يسلم منها غير كشف عناوين دولة قطر، وكشاف الملحق الثانى. وتتحصر هذه الأخطاء فيما يلى:

* دولة الإمارات العربية المتحدة:

- البطاقات أرقام (٢٠/١٩/٢٢/٢٢/٢٤/٢٥/٢٦) -
كان يجب أن تكون أرقامها (١٠/١٢/٢/٥/٩/١٣/١٤).

- البطاقة رقم (٨١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٨٠).

- البطاقة رقم (١٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١١٩).

* دولة البحرين:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٢).

* المملكة العربية السعودية:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلى البطاقة رقم (١٦٦).

- البطاقة رقم (٨) من حقها أن تكون رقم (١٦٧).

- البطاقات أرقام (١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢/٢٣/٢٤) -
يتبادلوا مواقعهم معاً على النص التالى (٢٠/٢١/٢٢/٢٣/٢٤/١٨/١٩).

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٤٧).

- البطاقات أرقام (٨٦/٨٧/٨٨/٨٩/٩٠) من حقها أن تكون أرقام (٥/٦/٧/٨/٩/١٠).

- للبطاقة رقم (١٠٩) موضعها يلى البطاقة رقم (١٠٠).

- البطاقة رقم (١٣١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٣٠).

* دولة الكويت:

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها إلى البطاقة رقم (٨).
- البطاقة رقم (٣٠) موضعها إلى البطاقة رقم (١٠).
- البطاقة رقم (٣١) موضعها إلى البطاقة رقم (١٦).
- البطاقة رقم (٣٣) يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٢)، وموضعها بعد ذلك إلى البطاقة رقم (٢).
- البطاقة رقم (٣٥) موضعها إلى البطاقة رقم (٣١) التي صارت رقم (١٧).

* الملحق الأول:

- البطاقة رقم (١٨) موضعها إلى البطاقة رقم (١١).
- البطاقة رقم (٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٩).
- البطاقة رقم (٢٣) موضعها إلى البطاقة رقم (٢٨).
- البطاقة رقم (٣٧) موضعها إلى البطاقة رقم (٣٤).
- البطاقة رقم (٥٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٩).

٣ - علي الرغم من أن البليوغرافية موجهة في الأساس لخدمة الباحثين، إلا أننا نجدتها مع ذلك تخلو من بعض المعطيات الإضافية التي تهم الباحثين بدرجة أو بأخرى، مثل: قائمة للمراجع والسعر... إلخ. وعلى سبيل المثال، فإن البطاقة رقم (١٤) - دولة الكويت - ص ٣٦٨ مدونة على النحو التالي:

● أغاني البحر: دراسة فولكلورية/ حصص الرفاعي؛ (تقديم صفوت كمال). - الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. - ٤٠٠ ص: صور.

في حين يتضمن الوعاء معلومات إضافية تسمح بتدوين بطاقت علي هذا النحو:

● أغاني البحر: دراسة فولكلورية/ حصص السيد زيد الرفاعي؛ (تقديم صفوت كمال). - ط ١. - الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. - ٤٠٠ ص: إيض ملونة، صور ملونة؛ ٢٤ سم. - بليوغرافية: ص ٣٩٣ - ٣٩٨. - ٤ ذك

[التدوين من واقع الوعاء. - ص - صفحة، إيض = إيضاحات، ذك = دينار كويتي]. والبطاقة بهذا الشكل اعتقد أنها تخدم الباحثين بدرجة أكبر. وفي حالة خلو بعض البطاقات من هذه المعطيات يدرك الباحثون على الفور أن الأوعية تخلو منها.

- البطاقات من رقم (٢٠٠) حتى رقم (٢٢٤) كان يجب أن يضع المحرر خلف كلمة «العمر» في كل بطاقة نقطتين رأسيين حتى لا يخرج من الترتيب الأبجدي إلى الترتيب الزمني، نظراً لاختلاف العناوين بعد الكلمة المذكورة.

- البطاقة رقم (٢٢٩) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٢٢٨).

- البطاقتان (٢٥٤/٢٥٣) من حقلهما أن يكونا رقمي (٢٤٦/٢٤٥).

- البطاقات من رقم (٢٥٥) حتى رقم (٢٦٩)، ومن رقم (٢٧٢) حتى رقم (٢٧٤) كان يجب أن يبدأ ترتيبها بعد البطاقات (٢٤٩) على النحو التالي: ٢٦٣/٢٦٠، ٢٧٤/٢٧٢، ٢٥٦/٢٥٤، ٢٥٨/٢٥٦، ٢٥٩/٢٦٠، ٢٦٦/٢٦٥، ٢٦٧/٢٦٤، ٢٦٨/٢٦٩، ٢٦٩/٢٦٦، وتنفذ الأرقام من (٢٥٠) حتى (٢٦٧) ليكون رقم البطاقة (٢٥٠) هو رقم (٢٦٨).

- البطاقات أرقام (٢٨٢/٢٨١/٢٨٠) كان يجب أن يكون ترتيبها عكس ذلك، فتجى البطاقة (٢٨٢) أولاً، ثم (٢٨١)، ثم (٢٨٠).

- البطاقة رقم (٣٠٠) موضعها إلى البطاقة رقم (٢٩٦).

- البطاقات أرقام (٣٠٢/٣٠٣/٣٠٤) كان يجب أن تكون أرقامها (٢٩٦/٢٩٧/٢٩٨).

- البطاقة رقم (٣٤٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٤٦).

- البطاقة رقم (٣٥٤) موضعها إلى البطاقة رقم (٣٥٢).

- البطاقة رقم (٣٧٢) موضعها إلى البطاقة رقم (٣٥٥).

- البطاقتان (٣٧٥/٣٧٦) موضعهما إلى البطاقة رقم (٣٧٣).

- البطاقة رقم (٣٨٢) موضعها إلى البطاقة رقم (٣٧٩).

- البطاقة رقم (٤١٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٢٦).

- البطاقة رقم (٤٣٦) موضعها إلى البطاقة رقم (٤٣١).

- البطاقة رقم (٤٥٧) موضعها إلى البطاقة رقم (٣٧٨) المسجلة خطأ (٢٨٨).

ببليوغرافية: ١٤٣ .. ١٥ ريال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

* دولة الكويت:

● الأمثال الكويتية الفارزة/ أحمد البشر الرمي، صفوت كمال: (مقدمة منهجية صفوت كمال) .. ١ ط .. ٤ ج. - الكويت: وزارة الإعلام .. مركز رعاية الفنون الشعبية: ٧٨ سم. - فهارس

ج ١ .. ١٩٧٨ .. ٦١٠ هـ. - فهرس تصنيف مغسارب الأمثال: ٦٠٩ - ٦١٠

ج ٢ .. ١٩٨٠ .. ٦٢٢ هـ. - فهرس تصنيف مغسارب الأمثال: ٦٢١ - ٦٢٢

ج ٣ .. ١٩٨٢ .. ٦٢٨ هـ. - فهرس تصنيف مغسارب الأمثال: ٦٢٧ - ٦٢٨

ج ٤ .. ١٩٨٤ .. ٤٢٤ هـ. - فهرس الأمثال الكويتية مرتبة ترتيباً أبجدياً: ٣٢٥ - ٤٢٣ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

● النيدان الكبير لشاعر الجراي محمد السيد شحاته/ جمعت المادة الشعرية توبه محمد السيد شحاته: أعد للنشر وصدره إسماعيل الصبيحي .. الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٦ .. ١٦٣ هـ: مثيليات ٢٤ سم. - يشتمل على إرجاعات ببليوغرافية. ٥. - [البطاقة من مصدر ببليوغرافي].

● مجموعة زهيريات/ عبد الله عبد العزيز الدويش: (تقديم د. محمد رجب النجار). - ج ٢ .. ١ ط .. ١٩٨٦ [البطاقة من مصدر ببليوغرافي غير مكتمل]

● الملحق الأول:

● مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي/ أحمد علي مرسى. - الفنون الشعبية (القاهرة). - س ٢، ع ٧ (١٩٨٠/١٩٨١) .. ١٠٦ - ١٠٩.

عرض كتاب «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي» لصفوت كمال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

ثانياً: كتشاف المؤلفين:

١ - ذكر بعض أسماء المؤلفين بترتيبها المعتاد، وذكر البعض الآخر بالاسم الأخير أولاً، ثم الاسم أو الأسماء الأولى، كان يقتضى في المقدمة ذكر الإرشادات الخاصة بعملية البحث عن اسم المؤلف داخل الكشاف.

٤ - أدى قصر عملية الجمع والتغطية على الجهود الفردية إلى عدم شمول الببليوغرافية لكل الأعمال للصلة اتصالاً مباشراً بالتراث الشعبي، وكذا الأعمال المنشورة في تصاعيفها المادة الشعبية. ولا شك أننا لا نستطيع الوقوف طويلاً أمام هذه الملاحظة، لا بسبب من أن مسمر الببليوغرافية قد اعترف في مقدمته بأن «من يرى شبكته بعيداً لابد أن تظلت منه بعض الأسماك»؛ ولكن بسبب من أن مجهودنا هنا هو أيضاً مجهود فردي، ومن ثم يقصر بدوره عن أن يغطي بكل الأعمال المفروض تغطيتها. وسنكتفى حيال ذلك ببعض الأعمال التي أفضى إلى اكتشافها اختيار شمول التغطية الذي أجريناه على عينات صغيرة من بطاقات الببليوغرافية، وهذه الأعمال هي:

* دولة الإمارات العربية المتحدة:

● الفوص في دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد مجدى كامل مراد، محمد خليفة العمري: مراجعة وإشراف محمد بن أحمد بن حسن الضرجي. - [أبو ظبي]: دولة الإمارات العربية المتحدة، لجنة التراث والتاريخ، ١٩٨٨ .. ٣٣٠ هـ: إيض (يعضفها ملون)، خرائط: ٢٤ سم. - ببليوغرافية: ٢٢٧ - ٢٢٩ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه].

● المشكلات التي تواجه لمرأة الخليجية: دراسة مطبقة في دولة الإمارات العربية المتحدة/ إمداد زينب حسين أبو العلا. - [القاهرة]: زين أبو العلا، ١٩٨٦ .. ١٠٢ هـ: ٢٥ سم. - ببليوغرافية: ١٠٠ - ١٠٢ [البطاقة من مصدر ببليوغرافي]

* المملكة العربية السعودية:

● دراسات في للجمع السعودي/ السيد علي شتا - الرياض: عالم الكتب، ١٩٨٥ .. ٤ هـ: ٢٤ سم. - (الكتاب الجامعي). - ببليوغرافية: ٣٩٧ - ٣٩٨ [البطاقة من مصدر ببليوغرافي].

● ديوان الشاعر محمد بن ناصر بن صقر السيارى/ [جمعه ورتبه وأشرف علي إخراجة خالد بن عبد الله بن محمد السيارى] .. ١ ط .. [الرياض]: إبراهيم بن محمد السيارى، ١٩٨٦ .. ٣٩١ هـ: صور، مثيليات ملونة: ٢٤ سم. - ١٥ ق م [البطاقة من مصدر ببليوغرافي]

● من مفردات التراث الشعبي/ إعداد محمد إبراهيم الميمان: ترجمة عبد العزيز محمد الذكير .. ١ ط .. [الرياض]: لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية السعودية للثقافة والفنون، ١٩٨٨ .. ١٤٧ هـ: إيض ملونة: ٢٤ سم. -

٢ - كان من الأفضل ترقيم أسماء المؤلفين بدلاً من العلامة الموضوعية أمام الاسم. فعمليات الاستقراء الإحصائي السريعة أهم بالنسبة للباحثين من عملية التناسق الشكلى.

ثالثاً: اكتشاف الموضوعات:

حتى هذا الكشف فى المقدمة ببعض توضيحات بليوغرافية ومنهجية. وهو مقسم إلى خمسة محاور، قسّمت بدورها إلى مداخل فرعية مرتبة ألفبائياً، وهذه المحاور الخمسة هي: الأدب الشعبى، الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية، العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، الموسيقى والرقص الشعبى والألعاب الشعبية، موضوعات أخرى. وبصرف النظر عن التدخّل فيما بين هذه المحاور، والذي أشار إليه المحرر فى مقدمته، فإن ملاحظتنا بشأن هذا الكشف تنحصر فيما يلى:

١ - كان من الأصوب تقسيم المحور الثالث إلى محورين رئيسيين، هما: (العادات والتقاليد الشعبية) و (المعتقدات والمعارف الشعبية)، أو أن يكون عنوان المحور «العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية». أما أن تأتى المعتقدات كمدخل تحت المحور دون أن يتضمنها عنوانه خطأ منهجى؛ إذ إنها ليست من العادات ولا من التقاليد ولا من المعارف الشعبية، فضلاً عن أنها ميدان فى الماثور الشعبى العربى أكثر أهمية من ميادين المحور المبرزة فى العنوان.

٢ - وضع «الطعام والشراب» هكذا كمدخل تحت المحور الثانى «الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية» مسألة تحتاج إلى إعادة نظر. فـ «الطعام والشراب» بهذا الشكل

ميدانهما القريب هو المحور الثالث «العادات والتقاليد والمعارف الشعبية»، وإحاطتهما بالمحور الثانى كان يتطلب إضافة تحدد سبب هذا الإحاطة، كان نقول مثلاً «أدوات الطعام والشراب» أو أن نقول مثلاً «فن إعداد الطعام والشراب»، أو غير ذلك.

وبعد، فإن هذه الملاحظات لا تقلل أبداً من أهمية هذا العمل الجليل وضرورته للبحث والباحثين، ولا من قيمة الجهود الكبيرة التى بذلت فى سبيل إنجازه، بل ووجدنا الأمل فى أن يتسع صدر معدى البليوغرافية لهذه الملاحظات، ويعملون على تلافيها فى الطبقات القادمة إن شاء الله.

وأخيراً.. تحية لمرکز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى علي رعايته لهذا العمل والنهوض بأعبائه، وتحية لكل الذين ساهموا فى إنجازه، وإن كانوا قد استوفوا جزاءهم بتصدر أسمائهم له. أما أولئك الذين قدموا العون دون أن ينتظروا حتى مجرد كلمة شكر..

الدكتور/ أبو بكر أحمد باقادر

الدكتور/ حسن عبد الرحمن الحسن

الأستاذ/ صالح دفع الله

الأستاذ/ مناحى ضاوى القشامى

السيد/ جبرئيل حسن عريش

السيدة/ نهى بشير

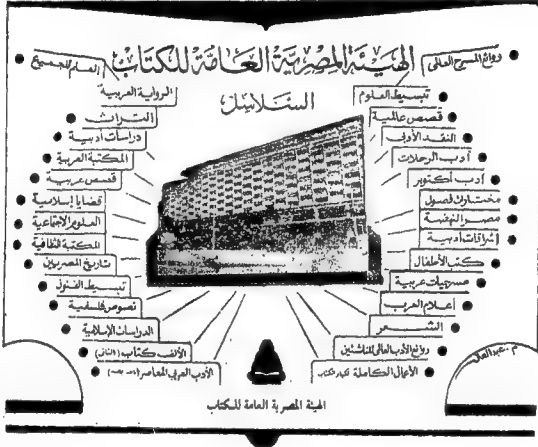
فمن حقهم علينا، أو من واجبنا نحوهم، أن نضاعف لهم التحية ونجزل لهم الثناء.



الهيئة المصرية العامة للكتاب

كوديش النيل - بولاق - القاهرة UN تليكس جيو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فإلى جانب مكتباتها العامة المعروفة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي تقدم الكتاب بأروع الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلدات



- وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلتي القاهرة وإبداع
- وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - المسرح - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الإدارة
٠ د ٠ سمير سرخان

The study aims also at establishing the alphabetical forms in folk graphics and exposing their outstanding typical designs, sculptural or calligraphical, through an overview and an analysis of folk graphical and ornamental styles and works.

The study is concluded with a review of certain graphical works inspired from the Egyptian folk traditional environment, by a modern artist.

In the "*Tour of El-Fonoun El-Sha'beyah*" Hassan Sorour briefs the symposium which was held in the Hanager Art center on the "*Daily life Discourse*" by Dr. Ahmed Zaid. Dr. Mahmoud Odah and Dr. Fathy Abu El-Ainyn participated in the discussion, which was lead by Dr. Hoda Wasfy.

Ahmed Mahmoud gives an overview of the conference on Heavenly Practices and Religions in the Middle East and North Africa, which was held in the Hungarian capital Budapest.

In the "*Library of El-Fonoun El-Sha'beyah*" there are two reviews. In the first, Aly Osman reviews the memorial book published by the Fulbright Mission on the Egyptian musical composer Gamal Abdel Rehim, at the fifth commemoration of his departure on (24 November 1993). In the second, Abdel Aziz Refa't reviews the folkloric bibliography published by the Gulf Co-operation Council's, "*Folklore in the Arab Gulf states - An Annotated Bibliography*" (1993). This voluminous work was prepared by Dr. Ahmed Abdel Rehim Nasr and revised by Dr. Yosef Aidaby, Dr. Ibrahim Abdallah Gholum, Dr. Ahmed Abdel Rehim Nasr, and Dr. Ragab El-Naggar. The revision was supervised by the Central Department of Information at the above mentioned centre.

At the end, the readers are invited to contribute to this national publication, and we welcome their feedback and their constructive suggestions which help us to proceed forward to fulfill our mission.

The Editor

has a negligible role in the performance of Islamic religious rituals, while it was an essential element in the religious services in Ancient Egypt. All these facts, as well as the disappearance of certain musical instruments such as the sistrum and the lyre, of both kinds - curved and angular, made the researcher look for them in Africa, being the southern natural extension of Egypt. There he found a surviving Egyptian influence on the African music, the roots of which seem to go back to the earliest times.

Followed by this is a study by Hany Ibrahim Gaber on "*Inspiration and Implementation in Folk Plastic Art*" On the contrary of the conventional plastic artistic conceptions in general and the idealistic aesthetical philosophy, he stresses the significance of ideas in building folk plastic image and the influence which the imagination exerts over artistic creation and over the determination of the aesthetic style of the artistic work. With this view which effectively links folk artistic works to the domain of fine arts and relates them to it organically through their implied plastic values, the writer argues in length, on several but continuous levels, against those conventional conceptions in order to establish his point of view. Yet, he does not ignore the specific characteristics which distinguish them from private or individualistic plastic works. Having highlighted his point, he went on the tackle the central theme, the inspiration and implementation in folk plastic art.

To illustrate his argument, he chooses, as a framework of his theme, a productive art, in which the aesthetic sense plays a vital role, i.e. ceramic. He makes an overview of the nature, vocabulary and techniques of that art. Then the article proceeds to explain his central theme through practical examples in Garagous Workshop, in Qous, Qenah province on the one hand and in Samir El-Gendey's ceramic atelier in El-Gyza province, on the other hand. He enriched his study with the analysis of several ceramic works of both sides.

The last study in the field of art is by Mahmoud Mostafa Eed on "*The Artistic Sense in Mural Folk Reliefs and Graphics*". The purpose of the study is the decline of this art in Egypt. He presents his argument through examples of designs and ornaments derived from the Egyptian folk environment, which is inherent into the emotions of the folk artist. This is the result of successive and continuous experiments over a long history and with a rich cultural product.

to define, while literary critics and anthropologists tend more to interpret without precise preliminary definitions, then folklorists should teach their fellows, the literary critics and anthropologists, the mechanisms of defining folklore, or they should tackle some of the problems of interpretation by themselves, otherwise the field of folkloric studies would become a conflicting mixture of beginnings without ends and ends without genuine beginnings.

The third and last article in this group is Ernest Johns' "psychoanalysis and Folklore", which was first presented to the English Folklore Society in 1928. The article, which argues that it is possible to approach the folkloric fantasies as a material of psychological source, has hardly influenced the English folkloric studies. Yet, such possibility is interesting in its own right. Johns was a disciple of Freud who was the first to note in his *The Interpretation of Dreams* that symbols in individual dreams existed also in a more elaborated form in folklore. Johns assumes here that there is an analogy between the evolution of man as an individual and his evolution as a race. It is a stimulating hypothesis, if not a factual one, which needs contemplation. The question to be asked here whether behavioral inherent rituals, such as having a cup of wine or milk before going to bed, are surviving remnants of an early stage of the individual's evolution, i.e. the phase of childhood, when milk was given to him before going to bed to help him to sleep. If this is the case, how would this be analogous to the surviving folkloric remnants in culture. Those remnants which are lamed to have come down from an early barbarian stage in the real of evolution. Johns indicates in this regard the biological principle that the evolution of an individual epitomizes the evolution of the whole species. However it is still an issue.

Yet, Johns hopes at the end of his study that co-operation between psychologists and folklorists would benefit both sides.

There remain three studies on folkloric plastic and musical arts. The first one is a study by Jehad Dawoud on "*Certain Common Afro-Egyptian Musical Elements*" in which he builds upon the findings of a previous study. In his former study he compared between the Ancient Egyptian musical instruments and the Egyptian folkloric ones. A close relationship between the two types becomes evident, but many disparities were formed too. For example, the Egyptian folkloric music is based on Arabic musical keys, while the Ancient Egyptians used the quintet system without half tone. Besides music

influential place among the present folkloric methods and studies. The first article "*Folklore and Anthropology*" was written by William Bascom, an American anthropologist. He argues that folklore belongs to cultural anthropology, one of the disciplines of anthropology. He states that all folkloric material was passed on orally, but not everything that is orally passed on is folklore. With this distinction, he tends to limit folklore to what he calls "verbal art" which includes rhetoric narrations (myths, folk tales, legends), puzzles and proverbs. Thus he excluded dancing, folk medicine, and folk beliefs (superstitions). He goes on to argue that the texts of ballads and other folk songs are folklore, but it is not the case for their music.

This definition is undoubtedly too narrow, as most folklorists maintain. However, the article, as it exposes the anthropologist approach in folkloric studies, attempted to bridge the gap between that approach and the literary one, as they are two fundamental and integrated approaches in the study of literary folkloric material.

This conception of integration between those two approaches is more elaborated in the following article "*The Study of Folklore in literature and culture: Interpretation and Definition*". The writer argues that to divide folklorists into two categories, literary and anthropological, would lead to think that each group has a specific approach which suits its own interests. This implies that there should be two approaches one for folklore in literature and the other for folklore in culture. However it is a paradoxical division, for both of the two approaches are the same. In other words, folklore has a particular approach which would be applied on literary as well as cultural issues in practice. To highlight this fact, the writer maintains that there are only two fundamental steps in the study of folklore in literature and culture, the first is objective and experimental while the second is subjective and contemplative. He calls the first "the definition" and the second "the interpretation". The definition is basically an exploration of similarities while the interpretation is dependant on describing dissimilarities. The problem is that "definition" has become in its own right a purpose for many folklorists, rather than a means which leads to interpretation, which the main interest of literary critics and anthropologists. This is in spite of the fact that definition is merely the beginning or the first step. That is to say a folklorist who limits his analysis to defining the phenomenon, stops short of asking the real questions about the material he studies. If it is true that folklorists tend more

goes in his study to explain how the hero of the *sirah* steps over the limits of space and time. While the *sirah* starts from a certain setting and at a certain time, the hero himself is not limited to this particular setting or that particular moment, for he is a personification of the whole Arab nation and the entire history of the Arabs. A particular example is Saif ben Zy El-Yazan in his *sirah*, who has come to be, with such characteristics, a source of inspiration for ingenious creators in the field of arts. Contemporary Arabic literature still presents us with such creative attempts to draw up his image and recapture his figure.

If Farouq Khorshid focused on the issue of time and space in the folkloric *sirah*, Ibrahim Sha'lan seeks to explore "*The Political Conceptions in the Folk Proverbs*" in a study under this title. He explores through precise analysis based on folk proverbs five political conceptions: class distinction; the elite; the governor and the governed; social move; administration. He argues that proverbs are among the cultural constant elements which bear on social conduct. They reflect the philosophy of the Egyptian character and its identity and convey a clear political voice within the limits of the available and the possible as well as implications which should not be ignored by the decision makers and political theorists. It is a significant fact, for a decision is not even worth the ink with which it is written unless it is really based on people's convictions. Besides, new political values can not be effectively heralded without a full awareness of the conventional values with their negative and positive aspects. Thus it becomes possible to tackle the negative aspects and to promote the positive ones.

Next to this comes "*Folk Texts*" section, in which Abdel Aziz Refa't presents another version, written with phonetical marks, of "*El-Shater Mohamad Tale*" (The Tale of Mohamad the Clever). The hero here resorts to transformations, instead of magical instruments (as it was the case in the first version published in the last issue of this review) – to overcome the "wizard" who symbolizes evil and to deliver the folk community from his mischiefs. He is finally rewarded with a princess whom he takes in marriage. The collector added a glossary of words which would seem difficult for those who are not familiar with the local dialect of the area from which he recorded the tale.

This is followed by a group of three translated articles that represent a past, but important stage in the folkloric studies, as they still have their own

A third and last suggestion considered that the first message of the review is to publish Egyptian and Arab folkloric studies and researches. Therefore, such articles have a priority over other translated studies and researches. The board does not agree with them, as the published material is only assessed according to technical considerations. Yet, in consistence with such noble patriotic and national feelings, this suggestion should be noted as far as the technical considerations warrant.

In this regard, the review begins with a study by Safwat Kamal, "*A Folkloric Ballad Shafiqah and Metwali – A study in the Forms of Transformation and Diversity in Textual Performance*." He defined his conception of the technicality of performance in Melodic narration, as well as the issue of the constant and variable in such texts. He stated that the folkloric material with its wide range of modes, forms and means of expression has no constant text. Rather it is consisted of variations of original texts which were amended, abridged or elaborated by "authorized", until those texts have come to us in their present form.

In this study, Safwat Kamal examines the beginnings and ends of four melodic forms of "*Sahfiqa and Metwaly Story*" (three of them were collected by Dr. Ahmed Aly Morsi in his "*Folk Song: An Approach to Its Study*", Dar El-Ma'arfa, Cairo, 1983).

Besides, he presented a fifth text, '*El-Sharaf (Honour)*', which he had collected in the summer of 1963 from a folk singer, Abdel Latif Abu El-Magd. This text is indeed a rich contribution to the other known versions of this melodic song which reflects a body of values adopted and exalted by folkloric communities.

The following study, "*Time and Space in the Arab Folk Sirah*", by Farouq Khorshid, is based on the vast scope of Arab folk *sirah* (i.e. legendary biography), particularly *Siaf ben Zy El-Yazan's sirah*.

In the author's view, the *sirah* is a novel based on a central figure, the hero, and a continuous series of episodes. It is, in his view, the Arabic equivalent of the western folk epic. Its characters are either real historical figures or set on a historical background: a tribe, a sect; a conception, etc. The hero goes under definite stages: birth, growing up, knighthood and then adventures, which are the core of the *sirah*. In this last stage the hero comes to personify his people or the entire Arab Nation as a whole. Farouq Khorshid

This Issue

As we resumed connection with European Folkloric studies and researches in the last issue through translation, we have received a considerable number of letters from readers and researchers throughout the Arab World, welcoming this attempt as a favourable step. Enclosed within these letters, as well as through oral communication, we got important suggestions stressed the vital relation between this review and its readers. One suggestion was that the review should not only publish folkloric studies and researches translated from English, but it should also publish similar material translated from other languages such as French, German ect. In this regard, we would like to assure the readers that we spare no effort to creat a team of competent translators who can translate from the original language directly with no need to an intermediate language.

A second suggestion called for publishing a larger number of well - documented folkloric text. It looks easy, but a myriad of obstacles come in the way. The board of editors calls upon folkloric reachers and anthropologists ect. as well as readers with a particular interest in folklore to provide them with well-documented and phonetically marked texts, with glossaries of unfamiliar words, so as to fully realize this suggestion.

● الاشتراكات في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٢٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبوظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة / القدس / الضفة ١٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للانداء، ٢٤ دولاراً للبعثات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيس النيل * رملة بولاق * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٢٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

A Quarterly Magazine, 43
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo
April - June



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yonis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khoiy

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim





الكتاب الحديث



الطبعة - ١٩٩٤
 ثمن ٢٠٠ قرش
 المصاحبة العامة للمكتبات



أُسِّسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

١. د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

١. د. أحمد غالي مرسي

الإشراف الفني:

١. عبد السلام الشريف

نائب رئيس التحرير:

١. صفوت كمال

سكرتارية التحرير:

١. حسن سرور

مجلس التحرير:

١. د. سمحة الخولي

١. عبد الحميد حواس

١. فاروق خورشيد

١. د. محمد الجوهري

١. د. محمود ذهني

١. د. مصطفى الرزاز



فهرس

الموضوع	الصفحة
• هذا العدد	٣
• السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب، والهدف القومي.....	٦
فاريق خورشيد	
• القيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطوري.....	١١
تأليف : كلايد كلاكهن	
ترجمة : محمد بهنسى	
• دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة.....	٢١
تأليف : هون سيدوف	
ترجمة : جمال صدقى	
• تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية الشعبية	٣٩
إبراهيم عبد الحافظ	
• الملحظ الإنشورالية و دورها فى حفظ التراث الشعبى.....	٤٧
د. هانى إبراهيم جابر	
• وحدة المثلث فى الحياة اليومية السينائية	٦٩
سوسن الجنائنى	
• دفعت ناجى، عاشقة الفن ... والوطن ...	
• والتراث القومى	٨١
محمد فتحى السنوسى	
• «الحسينيات» ... والمسرح الشعبى	٨٥
تأليف : خزان غويتيسولر	
ترجمة : د. طلعت شاهين	
• موال بحسن ونعيمة، بين المسرح والسينما	٨٨
تحقيق : سمر إبراهيم	
• الشاطر حسن - النموذج ١	١٠١
الراوى : خيرية أحمد عبد الله	
جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت	
• «الحماة» فى الأدب الشعبى المصرى	١١٣
د. محمد عبد السلام إبراهيم	
- مجلة الفنون الشعبية :	
• المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية :	
فنون آلات الغاب	١٢١
مصطفى شعبان جاد	
- مكتبة الفنون الشعبية :	
• بين التاريخ والفولكلور	١٣٤
د. أحمد إبراهيم الهوارى	
THIS ISSUE	١٤٢

العدد : ٤٤ يولية - سبتمبر ١٩٩٤

• الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

• الصور الفوتوغرافية :

د. هانى إبراهيم جابر

سوسن الجنائنى

محمد فتحى السنوسى

مصطفى شعبان جاد

• صورنا الغلاف :

أمامى : سيدة من بدو سيناء

خلفى : نموذج من وحدة المثلث

زخرفياً

• الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

• التنفيذ :

سعيد رشيد

هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة لـ **أرووق خورشيد** «السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومي». ويرى **خورشيد** أن تحول النص الشعبي إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من خلال نص مطبوع ثابت، فإنه يفقد واقعه الفولكلوري تماماً، إذ يفقد عنصر الحذف والإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهي، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبي الدائم والمستمر، ويصبح بالتالي نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون - أصحاب القدرة على الإبداع - وفق هذا التصور، يشير **خورشيد** قضية التلقي من كون «أن الأدب يراعى في أعماله المطبوعة التلقي الفردي للقارئ، إلا أن هذا الأدب حين يبدع، في مجال وسائل الإعلام الجماهيرية، يعود ثانية إلى مراعاة التلقي الجمعي في أصوله الأولى التي زاعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة». وعندما يؤدي دور السيرة الشعبية في خلق الحس القومي وتأكيد يده ذلك زاداً قومياً وفنياً. وعلى ذلك كان سؤال السيرة الشعبية مثيراً إشكالات نقدية ومنهجية ومعرفية كثيرة في تاريخنا الثقافي.

يلي ذلك دراسة **كلايد كلاكهون** «التييمات المتكررة في الأساطير والخلق الأسطوري»، وهو أحد للنشغلين بقضية توزيع الأشكال والصيغ الأسطورية في الأبحاث عبر الثقافية، في حين أن **لوي شتراوس** يرى وجوه «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة في مناطق مختلفة أشد الاختلاف، يؤكد **كلاكهون** بأنه «لا يجب أن ننسى، أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة - في نفس اليوم - من فريدين أو أكثر من ذوي الانتماء الثقافي الواحد». ويتنقل بعد ذلك إلى مسألة الانتشار الثقافي من مكان إلى آخر. يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير تبدو ذا انتشار جغرافي محدد، وهناك تيمة أخرى ذات انتشار عالمي تختلف في صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما تختلف في قيمتها وفي كيفية امتزاج عناصرها.

وعلى حد تعبير كلاكهون : «هذه الفوارق من الأهمية والضمخامة بحيث لا يمكن استبعادها». أيضاً تتناول الدراسة الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وتلب حجبها وخذف وإضافة بعض العناصر، كما تتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطوري بانتخاب بعض النيمات: الفيضان، ذبح الوحوش، غشيان المحارم، التنافس بين الأخوة، الآلهة المخبئة، الإخصاء، أساطير النمط الأوديسي.

وننتقل إلى «دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة» والتي قام عليها فؤاد سيدوف، أحد أهم المنظرين في تاريخ الدراسات الفولكلورية، والذي انشغل بآليات انتقال الفولكلور، ومن مقدمة المحررة : «ومن إسهاماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابي للتراث والحامل السلبي له، والثاني هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف».

ويستول سيدوف مقاله بالاكشاف العظيم والحاسم للأخوين جريم، ألا وهو الانتشار العالمي للحكايات الشعبية وقدمها الشيد. هاتان المقيقتان المهمتان اللتان اكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو في ذاته، بعيداً عن علاقتهما (أي الحكاية الشعبية) بدراسة الأدب القديم. إن محور دراسة سيدوف هو تفسير هذه الحقائق بدءاً من محاولة تفسير الأخوين جريم إلى اجتهادات علماء اللغة المحدثين. وأيضاً طرحه لضرورة التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور، فعلماء اللغة يستطعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور.

يأتي بعد ذلك مقال إبراهيم عبد الحافظ وهو قراءة لأربع حكايات: «سركا والطيور البيضاء»، و«الحمام الثلاث»، و«صبي المغربي»، و«لولية بنت مرجان»، والتي يظهر فيها عنصر تحول الإنسان إلى طائر. هذه القراءة عبر محاور أربعة: عنصر التحول في تكوين الحكاية، وأدوات التحول، ووسائل التحول، والرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير. مسترشداً بالتصورات النظرية التي قدمها فلاديمير بروب عن الوحدات التحليلية والوظيفية وأيضاً مسترشداً بتصنيف أرنس - طومسون لطرز وعناصر الحكايات الشعبية.

يلي ذلك دراسة هاني جابر عن «المتاحف الإثنوجرافية ودورها في حفظ التراث الشعبي» حيث يبدأ بالتفرقة بين متاحف الفن الشعبي، والمتاحف المحلية والإقليمية، ومتاحف البيئة، ومتاحف الفولكلور إلى متاحف الهواء الطلق. مع عرض علمي لصعوبة التصنيف والفروق الدقيقة بين هذه الأنواع كما يمكن لعرض التراث الشعبي وحفظه، وموقفها من نظريتي البناء والوظيفة. خاصة أن الثقافة المادية بإنتاجها البيئي والتطبيقي لها قيمتها الجمالية. وفي ظل هذا التناول تأتي قضية كيفية الحصول على العينات: البحث الميداني، الاقتناء، الإهداء، التبادل الثقافي. ثم الجزء الخاص بالإجراءات الفنية التي يجب أن تتبع في حفظ العينة، وعمل السجلات اللازمة للمعرضات والمتاحف، وتختتم الدراسة بالسؤال عن مستقبل المتاحف القائم على وجودها في المجالات التطبيقية في الأساس: المجال الثقافي، المجال البحثي والعلمي، مجال تنظيم الإنتاج المعرفي، وأخيراً مجال صناعة السياحة.

بعد ذلك تقدم سوسن الجنائني بحثاً عن «وحدة المثلث في الحياة اليومية السينائية» يبدأ هذا البحث بنبهة تاريخية عن المثلث واستخداماته في الحضارة المصرية القديمة (الأهرام، المعابد، للمستلات)، ثم انتقاله إلى الإغريق في مجال الهندسة، وبعد إلى مجال الفنون والفلسفة إلى أن نصل معها إلى «الاستخدامات في مفردات الحياة اليومية». وحدة المثلث كوحدة زخرفية في العديد من العناصر التشكيلية عند بدو سيناء: المسكن، أنواع للكليم والسجاد، أزياء النساء، الطلى ومشغولات الزينة، وأيضاً مشغولات زينة الخيل، الألوان الزراعية، والأواني الفخارية.

كما يقدم محمد فتحى السنوسى مقالاً عن الفنانة التشكيلية والكاتبة الرائدة «عفت ناجي» والتي رحلت عن عالمنا في الثالث من أكتوبر ١٩٩٤ - والمجلة ماثلة للطبع - فكان لابد لنا من تقديم هذه الملحمة

عن عطائها ودورها؛ لأنها بحق تعد رمزاً للنبيل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود، ومحبة الثقافة الشعبية.

يلي ذلك مناقشة «التأزيا» أو قصائد المراثي والتي يقدمها المسلمون الشيعة كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء. عبر ترجمة مقال للكاتب الأسباني خوان غويتيسولو بعنوان «الحسينيات..... والمسرح الشعبي»

أما التحقيق الأدبي - في هذا العدد - فهو حول موال «حسن ونعيمة» في مخيلة الفنان، لما تركه في وجداننا الجمعي من أثر. لقد استلهم في الكثير من معالجات الأدب والسينما والمسرح على أيدي كوكبة من ألمع كتابنا ومتقنينا. وأثار هذا التناول قضايا نقدية ومنهجية طالما ألهمت خيال مبدعين جدد وبفعلتهم صوب هذا الموال، وكانت المناقشات الأخيرة التي دارت حول مسرحية «غزير الليل»، وموقف العرض من هذا الموال دافعاً بأن تقرم سمير إبراهيم بمناقشة بعض قضايا الاستلهام، في محاولة للكشف عن العلاقة بين العرض المسرحي أو السينمائي والموال القصصي.

وفي مجال النصوص الشعبية يقدم لنا عبد العزيز رفعت حكاية شعبية جديدة، هي حكاية «الشاطر حسن»: النموذج الأول. وقد قام بتدوينها وخطبها وفقاً للمنطق الصوتي لل لهجة الراوية التي سجل منها. كما الحق بالحكاية ثبثاً بمعاني الكلمات التي رأى أنها قد تستغل على القارئ.

ثم يقدم محمد عبد السلام إبراهيم قراءة عن دور «الحماة» في نظام الأسرة الممتدة. والذي يعد جزءاً من البناء الاجتماعي له أهميته مفسراً هذه القيم الاجتماعية عبر النكتة والمثل والأغنية الشعبية التي جمعها من قرية القرنين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية. في محاولة للنظر إلى ارتباط شكل التعبير في الأدب الشعبي بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

وجولة الفنون الشعبية تقدم فعاليات المهرجان الدولي الثالث للموسيقى الشعبية، الذي احتفى هذا العام بآلات الغاب، حيث نوقش بالمهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً دار حول الآلات: السلمية والأرغول والنائ. وقد شارك في هذا المهرجان أساتذة وباحثون من أكاديمية الفنون، وجامعة حلوان، والهيئة العامة لقصور الثقافة بالإضافة إلى مشاركة بعض الباحثين والفنانين العرب والأجانب. وقد قدم جولة هذا العدد مصطفى شعبان جاد.

وفي ختام العدد يعرض أحمد إبراهيم الهوارى كتاب «بين التاريخ والفولكلور» تأليف قاسم عبيد قاسم. ويتساءل مع صاحب الكتاب عن إسهامات «الموروثات الشعبية» في تفسير المادة التاريخية؟ ومدى وعى المؤرخ بالتسايق التاريخي لهذه المادة؟.

ويعتبر هذا الكتاب من الكتب التي تثرى المعرفة الإنسانية وكذلك إثارة وعى الإنسان بذاته وتاريخه.

السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومي

فاروق خورشيد

اشدد الاهتمام فى الآونة الأخيرة بالسيرة الشعبية العربية، سواء من جانب الدارسين، أم من جانب المبدعين الجدد، وخاصة فى دنيا المسرح والإذاعة والتليفزيون.. واهتمام وسائل الإعلام الحديثة بالسيرة الشعبية معناه أنها تدخل دنيا الناس من أوسع الأبواب، وأن الحظر الذى فرض عليها، واستمر اعواماً وأجبالاً قد أذن بالزوال، لتخرج إلى الوجود الألبى من أوسع الأبواب، وأكثرها انتشاراً، وأعلها صوتاً.. فقد أصبحت السيرة الشعبية مادة من مواد مناهج الدراسة فى كليات الآداب المختلفة، وفى مناهج المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة.. كما أصبحت السيرة الشعبية مجالاً لاستلهامات كثيرة فى المسرح، فقدمت عروض مسرحية عن «الزير سالم»، و«على الزبيق»، ودأبى زيد الهلالي»، بل قدم أكثر من عرض شعبى عن الهلالية فى أكثر من بلد عربى.. وبالقدر نفسه حظيت السيرة الشعبية باهتمام الروائيين العرب، فصدرت عدة أعمال روائية (تصغر) السيرة، أى تموضعها فى قالب العصر ومعطياته الفنية والروائية المعاصرة، أو تسليهم هذه السير فى أعمال روائية مليئة بالإسقاطات الفنية المعاصرة التى تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والسياسية معاً..

أم هى شىء آخر؟ واكتشفت الدراسات المتعاقبة، والتى تم كثير منها فى فضاء الجامعة، أن السيرة الشعبية شكل فنى خاص، له قواعده وأصوله الفنية. وأن كتاب السيرة الشعبية المجهولين يلتزمون جميعاً بمنهج فنى ثابت، وأن هذا المنهج الفنى ترك أثراً لا على أعمالهم وحدهم، وإنما على أعمال كثيرة تأثرت بهم فى الإبداع الفنى الروائى الغربى.. وبدأت تظهر دراسات نقدية مقارنة تحاول أن تحدد العلاقة بين

وفى الوقت نفسه صدرت عدة دراسات نقدية حول السيرة الشعبية تحاول أن تتعرف على حقائقها الفنية، وتحاول أن تتعرف على هذا الشكل الفنى الخاص الذى يسمى السيرة الشعبية.. فهل السيرة الشعبية مجرد عطاء فولكلورى لا قاعدة له ولا منهج ككل الأعمال الفولكلورية التى هى ابتكار فطرى، تلقائى، يحمل خبرة الشعوب وحكمتها، ولكنه لا يخضع لجهد مثقظ ملتبس، بمنهج إبداعى محدد؟

سيرة عنترة وبين دون كيشوت، وبين على الزبيق وأدب البكاريسك الأورويي كله، وبين عنترة وذات الهمة وأدب الشيفاليين أو الفرسان الذي احتل مكانة كبيرة في أدب العصر الرومانسي الأدبي في الغرب..

فهذا المصطلح (السيرة الشعبية) يثير إشكالات نقدية ومنهجية كثيرة، فعند البدء، رفضه علماء اللغة العربية المرتبطون بالثقافة الدينية من ابن كثير إلى محمد عبيد. فإكل اعتبر هذا الفن خطراً على الثقافة الدينية القائمة على النقل والحفظ، والأرتباط بالنص وحده، ولعلنا نحس من هذا أن هذه الأعمال للسماة بالسيرة الشعبية كانت خروجاً فنياً وادبياً شعبياً على الثوابت التي فرضت على العقل العربي. وموقف العلماء والمفكرين العرب القدماء من السيرة الشعبية ارتبط إلى حد كبير بمفهومهم لعنى العلم، ومفهومهم أيضاً لعنى التعليم.. وواضح أن العلم عندهم كان هو التحصيل لا التجريب، والتفسير والتهميش والتذليل لا المناقشة والاعتراض والاكتشاف.. والعلم عندهم هو علم نقل لا ابتداعي، فالابتداع أو الاجتهاد قد يخرج صاحبه عن الجادة وينصرف به عن الصواب. وواضح أيضاً أن التعليم ارتبط بمعنى التلقين، والأخذ عن السلف، والأهتمام بتوثيق المعلومة، والتأكد من صحتها عن طريق التأكد من سلامة النقل، وصحة تسلسل الرواة للمعلومة، تاريخية كانت أم أدبية أم دينية.. والبحث باستمرار من الشيوخ الحفظة الذين هم (خزانة العلم) لما اشتهر عنهم من دقة في النقل، وتحصيص في النص للتأكد من صحة المنقول وسلامته.. وقد انعكس هذا كله على العلوم الأخرى غير الدينية أو الفلوية، كما انعكس على الفن بكل أنواعه وأشكاله، ومنها فن القول، أو فنون الكلمة.

فموقف العلماء القدماء.. ربما وبعض المحدثين أيضاً.. لم يأت من فراغ، وإنما هو وفاق لما ترسب في ذهن العربي من كراهة لكل ما يخالف الحقيقة، أو ما كانوا يسمونه بالكذب، وصدرت عن كل ما هو ابتداع وابتكار وخلق فني جديد، وخوف من دخول مقترحات قديمة ترتبط بالهروب الأسطورية القديم، مما هو عود إلى مقولات وثنية تحصل في تضاعيفها من الفكر ما ينهى الإسلام عنه، وما أمر الإسلام بتكره.

والواقع أن انصراف طيقات الشعب المختلفة إلى السيرة الشعبية، هدد بأن تكون هي المحتوى الثقافي الرئيسي عند عامة الناس، وهدد بإزاحة أدباء الدولة الرسميين عن مكان الصدارة والتأثير الفعال في نفوس الناس لما تحمل من قيم

إنسانية معاشة، وخواطر يحسها الناس ويودون لو وجدوا التعبير الفني عنها، ولعل أبرز هذه السير «سيرة عنترة» العبد الأسود الذي يرفض العبودية، ويرفض الموقف الاجتماعي المتدني الذي يفرضه عليه لونه، وتصحب السيرة الشعبية التي عنوت باسمه، ملحمة ترمز إيجابياً على المواضع المغلوطة التي فرت بين الناس على أساس من الأصل أو اللون.. وكذلك تصبح السيرة الشعبية المعنونة باسم ذات الهمة ملحمة ترمز إيجابياً على وضع المرأة المتدني في المجتمع العربي، وربما في المجتمع الإنساني كله، بل وتصحب أول صيحة ترمز على التفرقة التي فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوطة بين الرجل والمرأة على أساس من نوع الجنس.. وعلى أساس من وهم مقولة الرجل وسيادته، والتي فرضت نفسها على العالم وحتى القرون الوسطى.

فالثقافة التي قلمتها (السيرة الشعبية) منذ البدء ثقافة تطلع، أو هي بمعنى أصح ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان والسؤال عن سر ما في حياة الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها، ولا يرضاهما، منهجاً وأسلوباً للحياة.. ثم محاولة تفسير هذه الأوضاع عن طريق رحلة البطولة التي ترسم حياة البطل في السيرة الشعبية، وتحدد معالم البطولة التي لترتبط بالتفريق الجسدي، أو بالمهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساساً بالفعل الجمعي، والتواكب الجمعي على تحقيق الهدف العام.. فإبطال في (السيرة الشعبية) يتحرك دائماً في كوكبة من الأبطال للمساعين، مما يجعل بطوراته جمعياً لا بطولة فردية، مما يجعله بطلاً قومياً، لا بطلاً فردياً متميزاً لصفات ذاتية فيه، بل هو بطل يرتبط بالجماعة ويدعوها إلى احتذائه، واتخاذ القصة منه. فهي إذن دعوة إلى التمدد الجمعي على الأوضاع القائمة، ودعوة تصل عن طريق الفن، إلى كل قلب ووجدان، عند جموع الشعب قاطبة، إلى التحرر، والتفكير، والتغيير. ومن هنا كان موقف كتاب كل عصر، وكل جيل من المرتبطين بمعنى الصدارة الأدبية والفكرية من ناحية، وبمعنى الولاء للسلطة الحاكمة من ناحية أخرى، من هنا كان هذا الموقف الرافض للسيرة الشعبية، هذا الموقف الذي تحول من الرفض إلى اللع والحجب الكامل، عن الملحق، لها.

ومع كل هذا عاشت هذه (السيرة الشعبية) عبر العصور، وعبر كل هذه المنحورات، وكل هذه الحروب الشعواء التي استهدفتها، واستهدفت روايتها، ثم استهدفت طبعاتها آخر الأمر، إلا أن الخطر الحقيقي الذي استهدفتها، ولم تكن تتوقعه أبداً، هو التحول للحضاري في حياة الإنسان

العربي.. هذا التحول الذي مارسه شاء أم لم يشاء، رفضه أم وافق عليه، ولكنه تحول حضاري موجود، وقائم، ولا يمكن أن تتحديه أي قوة رافضة.. ذلك هو التحول الإعلامي، الذي حول السحمر القرائي إلى إله جهاز الإذاعة، ولم يعد للراوي الشعبي مكان في جلسة السحمر الليلية القديمة التي تقوم عليه وعلى ربابته، وعلى ما يقدمه من حكايات ويطولات ومسامرات.

وما حاول ابن كثير أن يفعله وفشل، وما حاول محمد عبده أن يقرره بالأمر والسلطة وفشل، وما حاول جورجى زيدان بالممارسة الفنية وإعطاء البديل وفشل، نجحت فيه التقنية الحديثة، حين قدمت جهاز الراديو. الذي هو جهاز صوتي بالدرجة الأولى، ومتلقى (السيرة الشعبية) كان يتلقاها دائماً صوتياً، فهزم الجهاز الجديد الراوي القديم، وقره ومحا.

وقد شهدت بنفسى في طفولتى المتقدمة إلى مرحلة الصبا.. معلم القهوة، وهو يقيم احتفالاً بوضع جهاز الراديو الفيليبس المربع فوق المكان الذي كان يجلس فيه الراوي الشعبي، أو فوق دكة التقليدية القديمة، وشهدت معى راوى القهوة الدائم، وجولسه في مكانه، ثم صمته وحيرته، ثم انسحابه الصامت القاتم والنهائى..

ومن ساعتهما أصبحت (السيرة الشعبية) كشيء حى دائم ومتواجد كل ليلة، وكل سهرة، وفى كل مقهى من حياتنا، لتتسع المكان للغزى الجديد.. لهذا الجهاز السحري الذى يحمل إلى رواة للفهى القرآن الكريم بصوت الشيخ رفعت، والشيخ على محمود، والشيخ طه الفاشنى، هؤلاء الصبية، الذين كان أولاد البلد، يهرعون إلى المائت التى يحويها، قاطعين المسافات، دون كلل لى يحظوا بسماعهم.. ثم يحمل أيضاً أصوات مطربي العصر من الشيخ زكريا أحمد إلى صالح عبد الحى، ثم أم كلثوم وعبد الوهاب. إن وضع جهاز الراديو باحتفالية علنية صاخبة فوق دكة الشاعر الشعبي، علامة مميزة وهامة فى تاريخنا الأدبى كله، فليس من فن فى الدنيا أعلنت هزيمته، كما أعلنت هزيمة (السيرة الشعبية) للروية بالربابة أمام الراود الجديد. وتراجع الراوى الشعبي ثم اختفى فى الزيف، والصعيد، ثم تخلص، وتراجع ولم يعد أحد يحتفى بأن يحفظ (السيرة الشعبية)، ومات الحفظه المبدعون، ثم مات الحفظه المقلدون، ولم يبق من كل رواة (السيرة الشعبية) إلا رواة السيرة الهلالية التى ظلت صورتها الشعرية التى تسمح بالرواية الشفاهية موجودة

ومتداوله. أما الظاهرية - أى رواة سيرة الظاهر بيجرس، والعناترة، أى رواة سيرة عنتره بن شداد، والحكاوتية أى رواة سير سيف بن ذى يزن وذات الهمة وعلى الزبيق وحمنة البهلوان، فقد تراجعوا حتى اختفوا تماماً، وأخروهم وحتى الخمسينيات من هذا القرن كان رواة سيرة سيف بن ذى يزن. وهذا الانحسار يعنى أن زمن الرواية الشعبية، أو زمن التفاعل الفولكلورى قد انتهى بالنسبة للسيرة الشعبية. تماماً كما انتهى هذا العصر بالنسبة لحكايات ألف ليلة وليلة، إذ لم تعد هذه الحكايات هى زاد الجدات والخالات فى تسليية الأطفال وتعليمهم - لأن الجدات والخالات أنفسهن لم يعدن متفرغات لتربية الأطفال أو تسليتهم أو تعليمهم عن طريق القص، فقد أصبحن جميعاً عاملات، تشغلهم مهم تحصيل الرزق عن واجبهن الأساسى فى التربية والتعليم لابنائهن، وأحفادهن على السواء. لاحظ، أنهن قد انفصلن عن التيار الثقافى المستمر الذى كان ينقل هذه الحكايات من جيل إلى جيل، من جدات إلى أمهات، يصبحن بعد حين جدات.

حدثت القطيعة فى الرواية الشفاهية الطبيعية، حين أصبح الراوى الطبيعى مشغولاً عن مواصلة الرواية بما هو - فى تصور - أهم فى استمرار مقومات الحياة والوجود، ومن هنا تمعرت هذه المقومات الحقيقية فى استمرار الثقافة وتواصلها، أو استمرار الوجود للإنسان المرتبط بجذوره وتراثه - واستمرار العطاء الحضارى المتناقل من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر. ومن هنا، انتهى الدور الفولكلورى للسيرة الشعبية، باعتبار التناقل الشفاهى جزءاً هاماً ورئيسياً فى تصنيفها كنصوص فولكلورية، ورجعت كل هذه النصوص إلى مرحلتها المدونة والمطبوعة للتحول من تراث فولكلورى متداول شفاهياً، إلى موروث فولكلورى متناقل مطبوعاً، ومتاحاً، لكل القارئ والشايد من ناحية، وكموروث كلف عن التحرك الدائم فى الزمان والمكان، ليكشف وجوده فى نصه المطبوع والثابت.

وحين يتحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من نص مطبوع ثابت، يفقد معناه الفولكلورى تماماً. فهو يفقد عنصر الإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهى، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبى الدائم والمستمر. ويصبح بالتالى نصاً ثابتاً يملك المثقفون والمبدعون، أصحاب القدرة على الإبداع الذى يحيل العمل إلى عنصر فيه من المعاصرة تدور ما فيه من التراث، وفيه من الثقافة أعلى كثيراً مما فيه من التلقائية ومن هنا يتحول النص الشعبى إلى نص أدبى لا إلى

نص فولكلوري - ويصيح - بالدرجة الأولى ملكاً لدارسي التراث الأدبي لا ملكاً لدارسي الفولكلوري والتراث الشعبي.

وحين يتوقف التراكم الفولكلوري، يتوقف التفاعل الشعبي للسيرة الشعبية.. يبدأ فعل أدبي جديد، لا يقوم به هذه المرة المبدعون الشعبيون، وإنما يقوم به الأدباء وأصحاب العطاء الأدبي في الشعر والنص والمسرحية. إذ يستلهمون نصوص السيرة، أو بعض مواقفها، أو بعض شخصياتها الدالة وذات التكون الأدبي للتكامل في أعمالهم الأدبية الجديدة. ويخرج الأمر تماماً بهذا من المحيط الشعبي للإبداع ليدخل في دائرة المحيط الذاتي في الإبداع.

وإن كنا في نص السيرة الشعبية المتداول نبحث عن الذات الجمعية من خلال فرز المكونات الشعبية للنص، فنحن هنا نبحث عن السمات الذاتية للكاتب من خلال دراسة اللغة والأسلوب، وحرافيات النوع الأدبي المستعمل. وسواء كان النص الذاتي الجديد يرتبط ارتباطاً كاملاً بسير الأحداث، وتثبيت الشخصيات للسيرة المستطمة، وكان يتحرك بحرية أكثر، فيجتزئ ويشيق، أو كان يخرج تماماً عن النص ويكتفي باستلهاه واستحياء فكره من مواقف من مواقف السيرة.. فالحمل هنا يرتبط بالهوية الشعبية من ناحية الأصل، ولكنه يقدم العصر من خلال رؤية كاتب بعينه، يرتبط بثقافة بذاتها، ويبنى موقفاً حيائياً له خصوصيته.. وهو يعبر عن المجموع بقدر ما يعبر أدب عصر عن عصره، ويقدر ما يعبر أديب عصر ما عن موقفه من عصره، ورؤيته له. والقضايا المطروحة هنا مهما كانت شموليتها، هي قضايا مرتبطة بفهم هذا الكاتب ومدى شمولية رؤيته.

فالسيرة الشعبية في مفرداتها الأولى كانت جزءاً من هذا الفن الشعبي الخالص الذي نسميه الحكايات الشعبية، ذات التلقائية في الإبداع، والعفوية في التعبير، والشمولية في المضامين.. ثم تحولت إلى أن تكون جزءاً من هذا الأدب الشعبي الذي نسميه الحكايات الخرافية، التي دخلتها الثقافة الجمعية، ودخلها اللون من الترتيب والتسقيط، أخرجتها من حدود التلقائية في الإبداع، والعفوية في التعبير لتعيش بين عالمي الفولكلور والأدب، كمرحلة انتقالية لدخولها مرحلة الأدب الشعبي تماماً في تكوينها المصمى على شكل السير الشعبية ذات المنهج الفني الخالص، من ناحية البناء الفني، ومن ناحية بناء الشخصيات، ومن ناحية الأهداف الفنية، والأهداف القومية الجمعية على السواء، ولكنها حتى هذه المرحلة ما زالت تدخل في إطار الدرس الشعبي، وفي إطار

التعبير الجمعي. وتصدق هنا مقولة أن كل أدب شعبي فولكلوري، ولكن ليس كل فولكلوري أدباً شعبياً.

وهذه المرحلة هي التي تؤول هذه السيرة لتكون مجال استلهاه دائم ومستمر لأبناء كل عصر، لإبداع أدبهم الذاتي الخاضع لأحكام النقد الأدبي الخالص. وإن كان الأدب الذاتي يراعى في أعماله المطبوعة التلقي الفردي للقارئ، إلا أن هذا الأدب حين يسدع في مجال ومسائل الإصلاص الجماهيري يعود مرة أخرى إلى مراعاة التلقي الجمعي في أصوله الأولى التي راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة. إذ يتم استبدال الراي وروايته، بالكاميرا والميكروفون، والإضاءة، والمؤثرات المسرحية أو الإذاعية أو المرئية في كل وسيلة من هذه الوسائل الإعلامية التي يعود النص الشعبي عن طريق الكاتب المعروف والحد إلى التواصل مع جماهير غفيرة من المتلقين، تماماً كما كان هو الحال في التداول القديم.

ولكن جمعية التلقي هنا يحكمها التطور التقني لوسائل الإعلام، ويحكمها الوجود الثقافي والفني للكاتب، والوجود الحرقي والثقافي للمخرج، والوجود المتمرس والمتمكن لأصحاب الديكور والكاميرات والميكروفونات وآلات التسجيل وجيوش من المساعدين في دنيا الملابس والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية والحيل السينمائية..

فشعبية التلقي لا تلي ذاتية النص، وإن كان النص هنا يشترك في تقديمه العديد من الذات، ولكنها كلها ذات لها خصوصيتها وثقافتها المتميزة، ورؤاها الفنية والمجتمعية الواضحة.

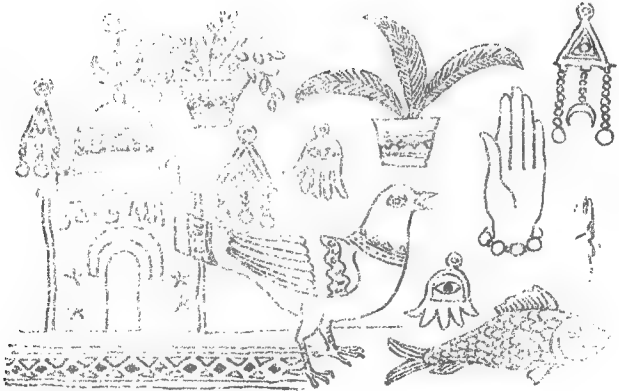
ولكن شعبية التلقي تفرض على الكاتب والمخرج وهذا الجيش من العاملين في تنفيذ حتمية دراسة النص الشعبي الأصلي ومعرفة أسرارها في البناء الفني، وفي اللغة والأسلوب، أو في الشبكة الدرامية، وفي الأهداف الفنية والقومية الأصلية، أي الوجودية في النص الشعبي المستوحى.

وهذه الدراسة هي التي تتيح للسيرة الشعبية زخماً أي تواصلها مع الحس الجمعي المتواصل، وتجعلها تؤدي دورها القديم في ربط المتلقي عبر الزمان وبهر المكان معاً، لتكون زاداً قومياً فنياً، يؤدي دور السيرة الشعبية القديمة في خلق الحس القومي، وتكديده، ويطر للمؤثرات الوطنية التي تكون في مجموعها الوجود القومي لأبناء المنطقة كلهم رباطاً ثقافياً

وفنياً، يربط وجودهم الحالى من ناحية، ويمنهم بزمان من التراب المستقر والمستقبل أيضاً.

ومذه الدراسة تنقص معظم الأعمال التى استلهمت التراث الشعبى العربى بعمامة، والسير الشعبية العربية على وجه الخصوص، فخرجت معظم هذه الأعمال كأداة تسلية وترفيه وحسب، دون أن تضم فى أعماقها الوجود الثقافى الضرورى والهام، الذى يحقق - دون جهد كبير - معادلة الأصالة والمعاصرة، ويربط المثقف العادى بجذور تراثه الفنى والاجتماعى والتاريخى دون غناء التحصيل، بل ييسر التلقى

الفنى والتذوقى الذى اجهد مبدعوه أنفسهم فى تحقيق الصديق الفنى، الذى هو الباب الحقيقى للإمتاع إلى جوار التشويق، وهما المحوران الرئيسيان اللذان قامت عليهما السيرة الشعبية فى تحقيق أهدافها الفنية والقومية على السواء. ولو تحقق هذا الدرس لكان وجود الراوى محل الراوى الشعبى انتصاراً جديداً للأدب الشعبى لا هزيمة كاملة له، بل لكان وضع جهاز الراوى مكان راوى السيرة القديم إيذاناً بدخول السيرة الشعبية العربية والأدب الشعبى كله عصر العلم والتقنية الحديثة، وانتصاراً لكل الإبداع الشعبى الأصيل.



التييمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى

تأليف : كلايد كلاهون
ترجمة : محمد بهنسى

تقديم

كاتب هذه الدراسة باحث أنثروبولوجى أمريكى شغل مقعد الأستاذية بجامعة هارفارد حتى وفاته عام ١٩٦٠. والكاتب يتناول فى هذه الدراسة قضية توزيع بعض الأشكال والصيغ الأسطورية، حيث يولى اهتماماً كبيراً لمسألة الكليات Universals. ويستخدم الكاتب أسلوب جمع العينات القياسية التى وظفها من قبل علماء الأنثروبولوجيا فى الأبحاث عبر الثقافية Cross - Cultural، واستطاع أن يصل إلى بعض التعميمات المتصلة بالتوزيع الكلى للكثير من التييمات الأسطورية، ولقما نجد هذا الاستعداد الفريد لمزج منهج الدراسات الأنثروبولوجية عبر الثقافية بالاعتبارات النفسية لدى كاتب آخر من علماء الأنثروبولوجيا المهتمين بدراسة الفولكلور.

إن النتائج التى توصلت إليها فى هذه الدراسة لا تسمى نفسها الدقة أو الاكتمال، ولكن مجرد التجميع الخام أو المبدئى يمكن أن يكون له بعض الفائدة، أو قد يقود إلى بحث أكثر اكتمالاً ودقة.

يديرهن علماء الأدب وعلماء النفس وعلماء السلوك على وجود توازن متلف فى التييمات الأسطورية والأدب الشعبى فى مناطق جغرافية مختلفة، وحبث تاريخية متزمنة. فتيمة البحث عن الأب أو قتل الأب تتردد كثيراً فى التراث الأسطورى، وكذلك تتخذ تيمة قتل الأم أشكالاً واضحة جيناً ومقنعة جيناً

تهدف هذه الدراسة إلى تجميع بعض المعلومات والتأويلات المرتبطة بالملامح الأسطورية التى تتسم بطابع العمومية، أو تتمتع بتوزيع واسع فى الزمان والمكان. ويفترض أن هذه العمومية ناتجة عن أن النفس البشرية تقوم بردود أفعال متكررة لنفس المواقف والمثيرات التى تنتمى إلى نفس المجال العام. ولأن البحث يخطب جملة واسعة من الارتباطات المنهجية، فسوف أستخدم الكتابات الحديثة التى قد لا تكون مألوفة حتى الآن إلا لعلماء الأنثروبولوجيا. وسأقدم - من جانبى - جهداً متواضعاً لعرض بعض الأنماط المستقلة لانتشار عدد كبير من العناصر الأسطورية.

آخر^(١)، ولقد تناول الهاد^(٢) أسطورة العمود الأبدى، وقدمت ماري بونايرت^(٣) التحليل على أن الصرب تؤدي إلى استهوامات ذات مستوى أبوى تماثل. ويظهر التماثل كذلك في قصص الحيوانات، وبخاصة في العالم القديم؛ حيث يلاحظ التماثل في تفاصيل الحكبة والتوشيات المصاحبة لها. ويمكن رصد التماثل بين الحكايات الأفريقية وحكاية الثعلب رينار، وبين حكايات إيسوب وحكايات البانثانانترا الهندية وحكايات الجاككاتا في الصين والهند^(٤). وتتمتع حكاية أوديب بانتشار واسع في العالم الجديد^(٥).

عند اختيار التواريخ المختلفة يجب أن نميز بين أكثر من مستوى من مستويات التجريد، فقد يكون من الحقيقي أن نفترض أن أساطير الخلق تتصف بطابع عام أو قريب من العمومية، ولكن هذه المقولة تعد أكثر تجريدية من التعميمات الخاصة بأساطير خلق البشر عن طريق التزاوج بين الأم الأرضية والاب السماوي، أو عن طريق إله مخنث، أو بالاستيلاء من الليات^(٦). يجب كذلك أن نعي أن مجرد المقارنة بين الأساطير المختلفة على أساس حضور أو غياب سمة من السمات الأسطورية قد يكون مضللاً. فعلى الرغم من وجود حالات لا تجسد تيمة الزنا بالمحارم تجسداً إيجابياً، فلم أعثر على متن أسطوري واحد لا تظهر فيه هذه المروثفة. وحتى لو أمكن البرهنة على حضور تيمة الزنا بالمحارم في كل الميثولوجيات، فسوف يوجد هناك فارق هائل بين الأساطير المرتبطة بتيمة الزنا بالمحارم، والأساطير التي ترد فيها هذه التيمة بشكل عرضي أو نادر الحدوث. ومع ذلك، فإن للتعميمات المنهجية التي تتميز بها بعض المصابر التصنيفية المعتمدة، التي تتناول قوة حضور وذويع التيمة الأسطورية تعد من الكثرة بحيث تجعلني أقتصر عليها، متجاهلاً حالات الحضور والغياب المعصية.

يتلقى معظم علماء الأنثروبولوجيا الآن مع ليسي شتراوس^(٧) في وجود تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة من مناطق مختلفة أشد الاختلاف. ومع ذلك، لا يجب أن ننسى أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة في نفس اليوم من فريدين أو أكثر من ذوي الانتماء الثقافي الواحد.

يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير يبدو ذا انتشار جغرافي محدود، وهناك تيمات أخرى ذات انتشار عالمي تختلف في صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما

تختلف في قيمتها وفي كيفية امتزاج عناصرها. وهذه الفوارق من الأهمية والضمخامة بحيث لا يمكن استبعادها. وسوف نتناول هذه الدراسة قضية الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، ولقب حكبتها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما سنتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطوري. فعلى الرغم من استحالة وجود تطابق تام بين واقعيتين من الوقائع الأسطورية، يمكن رصد تماثلات كثيرة على المستويات التجريدية، وهي شائعة ودالة.

لنبدا ببعض الكليات الكبرى. لقد أشرت بالفعل إلى أسطورة الخلق^(٨). وهذه الفئة الأسطورية من الضخامة؛ بحيث تبدو كما لو كانت فئة مصمتة. ولكن الأمر ليس كذلك. فقد قامت الباحثة روث^(٩) بتحليل ثلاثمائة أسطورة من أساطير الخلق عند هندي أمريكا الشمالية، واكتشفت أن معظم هذه الأساطير قابل للتصنيف إلى ثمانية أنماط. ولاحظت أن سبعة من هذه الأنماط تظهر كذلك في أوراسيا. وترجع الباحثة التشابهات النمطية وتطابق تفاصيل المروثفات الأسطورية بين أمريكا الشمالية وأوراسيا (وكذلك بين بعض الأساطير في بيرو وأمريكا الوسطى وجزر المحيط الهادئ) إلى عوامل الانتشار التاريخي. ولسنا في حاجة إلى البرهنة على صحة هذا الاستنتاج من كل جوانبه، فهناك حقيقة لاتزال قائمة. وهي أن هذه الحكايات، بما تنطوي عليه من حيكات وتفاصيل سردية، كانت لها دلالة نفسية كافية لحفظها عبر القرون.

إن الأنشطة الأسطورية تعكس طريقتين من طرق التفكير الخرافي، وهما ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قوانين السحر التعاطفي حيث يؤدي التشابه إلى تشابه آخر، وقوانين السحر الكلي؛ حيث يمثل الجزء الكل^(١٠). وتعمل هذه القوانين في المناطق التي اكتفت لدينا مدونات عنها، مما يعطى للباحث مبرراً كافياً للحديث عن كليات ثقافية حقيقية. فليست هناك ثقافة معروفة بلاأساطير وحكايات ترتبط بالعرفاء. وتكرر التيمات التالية في كل مكان تقريباً:

١ - الحيوانات المسبوخة التي تتحرك ليلاً بسرعة خرافية، وتجتمع عند المساءات أيام السبت لتقوم بالأعمال الشريرة.

٢ - الاعتقاد بأن المرض أو الهزال أو الموت التام أشياء ناتجة عن إضلال بعض المواد المؤذية في جسد الأضحية، باللجوء إلى الوسائل السحرية.

٣ - الارتباط بين زنا المحارم والعرفاء.

إن ما اكتشفته حتى الآن هو أن الاختلاف الثقافي الوحيد لا يخص سوى التفاصيل السردية، مثل تفاصيل أسلوب العمل السحري، وطريقة تصوير الحيوانات في القصة، وأنواع المواد والسموم التي يتم إدخالها في جسد الضحية. وعلينا أن نفهم أنني أتعامل هنا مع قضية الانتشار، أي أن كل الثقافات المعروفة لنا حتى الآن يمكن إرجاعها في التحليل النهائي إلى ثقافة عامة تنتمي إلى العصر الحجري؛ حيث نشأت هذه الثقافة السحرية. وعلينا كذلك أن نفهم أن تواصلنا مع هذه الأساطير والحاجها على أذهاننا شيء لا يمكن فهمه إلا بقبول الفرضية القائلة بأن هذه الصور الأسطورية تتلامح مع الذهن البشري كنتيجة للعلاقة بين الآباء والأبناء وخبرات الطفولة، التي تتسم بسمات عامة أكثر من كونها وثيقة الصلة بالعوامل الثقافية.

إن التأويل الشامل لأي أسطورة من الأساطير يجب أن يعتمد على^(١١) الكيفية التي تمتزج بها هذه الأساطير، وعلى ما يسميه ليفي شتراوس بجزمة الخصائص bundle of features، ومع التسليم بذلك، فإن مجرد تكرار مميزات بعينها في مناطق مختلفة، لا ترتبط جغرافياً أو تاريخياً، يمكن أن يخبرنا شيئاً عن النفس البشرية. فهذا التكرار يشي بأن فاعلاً من نوع ما بين الأجهزة البيولوجية في العالم الفيزيائي مع بعض الحتميات اللازمة كشرط من شروط الوجود الإنساني (مثل ضعف الأطفال، أو وجود أبيض من جنسين مختلفين) يمكن أن يؤدي إلى انتظارات أو اتساقات من نوع ما تساهم في خلق المنتجات التخيلية والصور الأسطورية القوية في أكثر من ثقافة بكييفيات متوازنة. وأريد أن أتناول هنا بعض الأمثلة على ذلك التفاعل المفترض؛ مكتفياً بالإشارة إلى بعضها بشكل موجز ومتناوّل بعضها الآخر بالمزيد من النقاش والتفصيل. ولقد وقع اختياري على تيمات تذكرها العديد من دارسي علم الميثولوجيا المقارن كامثلة للأساطير التي تقترب من العالمية من حيث انتشارها. ولا يمكن القول بأن معظم هذه الصور تنقسم إلى العالمية اتساقاً صارماً، إما بسبب عدم توفر دليل على ذلك، أو بسبب وجود بعض الاستثناءات للعرفة التي تخرجها من حيز العمومية. ويمكن القول إن معظم هذه الصور معروفة في أغلب، أو كل المناطق الثقافية الكبرى في العالم. ولكن اتحاشى الأخطاء الفادحة في جمع البيانات وحتى تصبح الدراسة أكثر منهجية، وجدت من المناسب أن اعتمد على عينات مردوخ الإثنوجرافية العالمية^(١٢). إن مردوخ يقدم عينات أختبرت بعناية فائقة لتمثل كل الثقافات

المعروفة في التاريخ والإثنوجرافيا. وقد صنف مردوخ هذه العينات إلى ستين منطقة جغرافية. ولقد قمت بالاشتراك مع ريتشارد مونين بتفطية ثقافة واحدة من كل منطقة من هذه المناطق، ولكننا اكتفينا بخمسين منطقة فقط من مجموع المناطق التي غطاها مردوخ. وتتوزع هذه المناطق الخمسين بالتساوي على ست مناطق من المناطق الثقافية الكبرى التي رصدتها مردوخ، وهي المنطقة الحيطية بالبصر الأبيض المتوسط وإفريقيا السوداء وشرق أوراسيا والمناطق المنعزلة في المحيط الهادي وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وبمقدار ما سمح به الوقت اعتمدنا على بعض المصادر المفردة التي تتناول الثقافات التي أشار إليها مردوخ، كما لجأنا إلى بعض المخططات من هذه المصادر، والتي عثرنا عليها في ملفات العلاقات الإنسانية بجامعة هارفارد، ولجأنا كذلك إلى بعض المراجع الموجهة، مثل موسوعة الدين والأخلاق، وأساطير كل الأجناس^(١٣)، وفهرست ستيت هولمسون للموتيلات الشعبية، وغير ذلك من المراجع.

والنتائج التي توصلنا إليها ليست مرهبة تماماً، ولكنها تمثل بداية. ويمكن النظر إليها من زاويتين: إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، فمن الناحية الإيجابية يتعين الجزم بأن النتائج المشار إليها نتائج جذرية بالتصديق، كأن نؤكد أن زنا المحارم بين الأخ والأخت يعد تيمة أسطورية في «ميكرونيزيا» على سبيل المثال، ومن الناحية السلبية يمكن الشك في مصداقية ما يتوفر لدينا من روايات عن الأساطير المجموعة. لقد اكتشفنا - كمثال على ذلك - وجود إله مخنث في أساطير الواري، وكذلك لم نعثر على أية إشارة تدل على وجود مثل ذلك الإله في أي مصدر أصيل، أو في مجموع الوثائق التي رجعنا إليها. وبما لا شك فيه أن بحثاً أشمل من هذا من شأنه أن يوسع من مجموعة الخصائص التي يمكن إدخالها ضمن مجال الدراسة.

الفيضان

وجدنا أن تيمة الفيضان وردت كشكل من أشكال العقاب الميثولوجي في أربع وثلاثين أسطورة من خمسين أسطورة^(١٤) من الأساطير التي تناولناها بالدراسة وكذلك وجدنا أن توزيع هذه التيمة لم يتم بشكل متساوٍ في خمس مناطق من المناطق الست التي تناولناها. ونصادف إشارة واحدة إلى هذه التيمة في إفريقيا السوداء، ومن المحتمل أن بعض هذه الحكايات يعود مصدرها الأصلي إلى أساطير

شيوخ إظهار الآباء الأصليين في صورة من يقترب فعل السفاح، وتشجيع الإشارة إلى اغتصاب الصماء بواسطة صهرها أو العكس.

التنافس بين الأخوة

اكتشفنا ثلاثة وعشرين مثالاً على هذه التيمة، وردت في ست مناطق قارية، وفي حدود العينات التي جمعناها، لوحظ شيوع هذه التيمة في الجزر المنزلة من المحيط الهادئ، وفي أفريقيا السوداء. وتعد هذه التيمة أكثر شيوعاً من أي تيمة أخرى. وعادة ما تتخذ هذه التيمة شكل قتل الأخ أو الأخت، واستلطنا رصد أربع حالات من الشجار بين الأخ والأخت (انتهت إحداها بالقتل)، كما رصدنا حالتين من الشجار بين الأخت والأخت. وهناك بعض المؤشرات التي تكشف عن حالات ثقافية أكثر اتساقاً، فيما يتعلق بعمر الأخوات المتنافسات، وعلى سبيل المثال، وجدنا أسطورة في أفريقيا السوداء؛ حيث تقع العداوة بين أختين مولودتين على التعاقب.

الإخصاء

وجدنا أربع حالات فقط يشار فيها إلى الإخصاء في العينات المجموعة، وإحدى هذه الحالات - كما في منطقة التروبريان - تعد من قبيل الإخصاء الذاتي، الذي يحدث، فيما يبدو، كرد فعل للإحساس بالذنب الناتج عن ارتكاب جريمة الزنا. بالإضافة إلى ذلك، وجدنا خمس حالات استخدم فيها تهديد أولاد الإخصاء كاسلوب من أساليب إدماج هؤلاء الأولاد داخل الجماعة. وهناك حالات أخرى - كما في البيجا على سبيل المثال - تم الإبلاغ فيها عن بتر أعضاء ذكورية، وإصابة خصيتي الجراح. ويمكن في هذا المضمار إحصاء تيمات الإخصاء الرمزي التي تميلنا تقترب من العالمية. وقد تم تفسير طقوس الوشم (١٧) لسكان استراليا الأصليين على اعتبارها شكلاً من أشكال الإخصاء الرمزي.

وقد صادفنا في بعض القراءات - الخارجة عن العينة المجموعة - موتيفة ال..... المهمل vagina denata بين شعوب الأواو، والبيلايلا، والبالاكي، والبالافوت، والكيمكس، والكون، والكرو، والداكاتو، واينكوان، والجيكاكيبلا، والكواكيتول، والمليدو، والنيريريس، والبوني، والسانكارلوس اباش، والشوشون، والشوسوب، والتوميسون، والتسي موشيان، والولاباي، والويشيتا، والايو، والسامو، والتاجا، والكيبوي بابوان. (١٨)

الشرق الأدنى، وبشكل خاص الأساطير اليهودية المسيحية^(١٩)، هذا على الرغم من أن كثيراً من علماء الإنترجرافيا يميزون بوضوح بين الحكايات المستمدة من هذه المصادر، والحكايات المرتبطة بأهل البلاد الأصليين. فقد تتبع لي هوي^(٢٠) إحدى وخمسين أسطورة من أساطير الفيضان في فورموزا وجنوب الصين وجنوب شرق آسيا وماليزيا، بحيث يبدو من غير المعقول أن نرجع الأسطورة إلى مصادر يهودية مسيحية. وعلى أية حال، إذا أضفنا الزلازل والمجاعات والأوبئة وما إلى ذلك، فمن المحتمل، بالاعتماد على الأدلة الحاضرة، أنقول بأن تيمة الكارثة يمكن اعتبارها تيمة عالمية أو قريبة من العالمية.

ذبح الوحوش

وردت هذه التيمة في سبع وثلاثين منطقة ثقافية من جملة الخمسين منطقة التي تناولناها. ويقترب توزيع هذه التيمة من التساوي في جميع المناطق، باستثناء أمريكا الشمالية والمناطق المنزلة في المحيط الهادئ؛ حيث تزايد معدل التكرار بها عن باقي المناطق. وغالباً ما يشوب تطور هذه التيمة بعض الشوائب الأديبية في مناطق البانتو في أفريقيا والمناطق التي تقع ورائها؛ حيث يؤد البطل من امرأة تظل على قيد الحياة بعد أن يكون الوحش قد ألتهم زوجها وكل من معه من رجال. ويتوصل الابن على الفور إلى رجل، ويذبح الوحش (أو الوحوش). ويستعيد قومه باستثناء أبيه، ويصبح زعيماً عليهم.

غشيان المحارم

تعد هذه التيمة في سبع وثلاثين أسطورة. في ثلاث حالات - كما في الكلتية واليونانية والهنوسية - يشار إلى علاقة الزنا بالأم، وعلاقة الزنا بالابنة أو بالأخت. وفي إحدى عشرة أسطورة أخرى يشار إلى شكلين فقط من أشكال الزنا بالمحارم، وتتساوى الخمس والعشرون أسطورة الباقية باستثناء نموذج واحد فقط. وفي العينات التي جمعناها لم يرد سوى سبع إشارات إلى هذه التيمة في أفريقيا السوداء، وعبرنا على إشارة واحدة فقط في أوراسيا. ويقراءة بعض المصادر الأخرى وجدنا سبع روايات إضافية، حيث عثرنا على رواية إضافية من شرق أوراسيا، ولكننا لم نثر على أي مصدر من أفريقيا السوداء. وكانت علاقة الزنا بالأخت أكثر شيوعاً في العينة (ثلاثين وعشرون حالة). وهناك اثنتا عشر حالة من الزنا بالابنة. أما في أساطير الخلق، فيلاحظ عدم

الالهة المختلطة

ثمانى حالات أخرى^(٢٥) يقتل البطل قريباً له (كالكيد أو العم أو الأخ أو ما إلى ذلك) وفي حالة واحدة يقتل البطل على يد أحد أقاربه. ويمكن التماثل على العداة بين الأقارب الذين ينتمون إلى جنس واحد باعتباره موفيتة من الموفيتات البارزة، ويمكن بالتالي إقامة التماثل على وجود موفيتة العنف الجسدى ضد هؤلاء الأقارب. أما موفيتة قتل الأب، أو ما يفترضه راجلان عن قتل الملك، فلا يمكن البرهنة على أى منها بدقة، وبدون قدر كبير من التناول المفتعل.

وفي بحث شافق يذهب ليسا^(٢٦) إلى أن القصص الأوبية النمط قد انتشرت من خلال الانتقال من المجتمعات اليورو آسيوية إلى مجتمعات المحيطات؛ حيث اتخذت الأسطورة أشكالاً متنوعة. يقول ليسا في واحد من كتبه:

«يقصر هذا النوع من القصص على الحزام المتصل الممتد من أوريا إلى الشرق الأدنى والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا، ومن هناك إلى جزر المحيط الهادئ. ولا نجد هذه القصص في مناطق كاملة مثل أفريقيا والصين ووسط آسيا وشمال شرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا».

وقد تناول ليسا الآلاف من قصص الأرشيانا، ووجد أن ثلاثاً وعشرين قصة من هذه القصص تتشابه مع حكايات أوديب. ويرى ليسا أنه لا توجد مع ذلك قصة واحدة من بين هذه القصص تجتمع فيها المعايير الثلاثة الرئيسية لقصة أوديب^(٢٧)، والتي تتكون من: الإيواء من العراء، التبرية بواسطة ملك آخر؛ وتحقق النبوة. ولا توجد سوى رواية واحدة فقط تجتمع فيها تيمتا قتل الأب والزنا بالمحارم. ووسلط ليسا الانتباه على الإبدالات المتنوعة للأسطورة، مثل: استبدال شقيق الأم بالأب، أو أخت الأب بالأم أو استبدال قتل الأب لابنه بقتل الأب لابيه، والتهديد بالزنا بالمحارم دون تنفيذ فعلياً، أو بالتخلي عن الطفل ولكن بدون عدوانية.

لو سلمنا باستنتاجات ليسا الأساسية (مع الأخذ في الاعتبار الإبدالات التي اقترحها)، فلا اعتد أننا نستطيع أن نقبل حجته الأساسية بدون تحفظات. أما أطروحة روهاميز^(٢٨) حول النمط الأوبى في أساطير سكان أستراليا الأصليين وسكان قبائل اليوروك والتاناهو والمناطق الأخرى، فتعتمد كثيراً على أفكار اللازم والموفيتات الحقيقية، ومع ذلك، تظل هذه الفرضيات، أو بعضها على الأقل، فرضيات لا يمكن استبعادها. ويقرر ليسا بشكل مسطح أن منطقة أفريقيا تخلو من حكايات أوبية، ولكننا نجد ما بين قبائل الشيلوك^(٢٩)، وفي قبائل اللامبا (في وسط

من بين العينة المجموعة أمكن توثيق سبع حالات فقط، وكلها من المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وشرق أوراسيا وأمريكا الجنوبية، ويذكر الياد^(٣٠) أن الزواج الجنسي بين الآلهة لا يوجد إلا في المناطق البدائية بالفعل والأملّة التي يذكرها آلهة مختنّة، مستمدة كلها من المناطق المتطورة التي يمكن أن نضيف إليها بعض الثقافات البدائية.^(٣١)

أساطير النمط الأوبى

سوف نتناول هنا، ويليجار، نسقين اثنين من الأنساق التي تتمزج فيها التيمات الأسطورية. لقد ظلت أسطورة أوديب تقيم على الأدب والفكر الأوروبى طويلاً، إلى أن حلت محلها أسطورة سيزيف، وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة (انظر كافكا وكامو وغيرهما من الكتاب). ولقد حاول جونز^(٣٢) أن يقدم التحليل على أن العقدة في مسرحية هاملت عقدة أوديبية أساساً. ويذهب آخرون إلى أن حكايات الأم العظيمة، وحكايات الأم دولوروزا ليست إلا تنويعات خاصة على تيمة أوديب. ويذهب البعض الآخر إلى اعتبار حكاية أوديب نموذجاً أصلياً لكل الأساطير الإنسانية. إن الفحص النقدي لهذه التعميمات، وخاصة الاستنتاجات المرتبطة بديور الأساطير ذات النمط الأوبى خارج مناطق انتشار أسطورة أوديب تاريخياً، لابد وأن يعتمد على عاملين متداخلين. يتعلق العامل الأول بمدى استعداد الباحث لإعطاء أولوية للتصديق للتأويلات النفسية لحوى الحكاية الكامن. أما العامل الثانى فيعتبر هاملاً ذاتياً يتعلق بإصرار الباحث على اكتشاف تكرار النموذج الأوبى في الحكاية المدروسة.

ويذهب روهاميز^(٣٣)، على سبيل المثال، إلى الجزم بوجود عناصر أوبية في أساطير التاناهو، وهي فرضية مفتعلة. إن روهاميز يعلق أهمية كبرى على وجود تيمة قتل الأبناء بواسطة الأب، ويذهب إلى أن سلاح الأب المستخدم في قتل أبنائه يمكن استخدامه من قبل شخص آخر. ويذهب كذلك إلى أن العملاق الذى يتحرش جنسياً بالأم يعد بديلاً عن الأب، فهل هناك افتعال أكثر من ذلك؟.

من ناحية أخرى، تتفق ثمان وأربعون أسطورة في المنطقة الأوراسيوية في تقاصيلها مع الأسطورة اليونانية. وهي الأساطير التي حلها رانك^(٣٤) وراجلان^(٣٥). وترد تيمة الزنا بالمحارم في ثمانى حالات أخرى. وفي أربع حالات فقط من ثمان وأربعين أسطورة يتسبب البطل في قتل الأب، وفي

أسطورة البطل

من المثير للدهشة أن النمط الأدبي يندرج إلى أسطورة أكثر شيوعاً تناولها رانك^(٣١) وراجلان^(٣٢) وكامبل^(٣٣). ويستخلص رانك النمط التالي من مائة وثلاثة وأربعين أسطورة من منطقة حوض البحر المتوسط وشرق آسيا:

يكون البطل ابناً لأبوين مرموقين، وعادة ما يكون ابناً للملك، وتكون نشأته مسبوقة بالصعوبات: كان تحدث مجاعة ما قبل مولده، أو أن تصاب الأرض بالبور الطويل، أو كان يولد البطل نتيجة لاتصال سرى بين الأبوين، ويكون ذلك راجعاً إلى تحريم من الخارج، أو إلى صعوبات من نوع ما. وخلال فترة الولادة أو قبلها بقليل تقع نبوءة تتخذ شكل الحلم أو الوحي محزنة من مولده، حاملة التهديد للاب أو من يملئه. وكقاعدة يوضع الطفل في صندوق، ويلقى به في اليم حيث يلتقطه بعض الحيوانات أو مجموعة من البسطة (كالمرعاة)، ثم يرضع البطل بواسطة أنثى حيوان أو امرأة متواضعة الحال. وحينما يشب عن الطوق، يتعرف الطفل على أبويه المرموقين بطرق مختلفة، ويتنقم من أبيه، ويتم الاعتراف به، وفي النهاية يعطى شأنه ويرتفع مقامه.

ويتفق أول ثلاث عشرة نقطة (من بين اثنتي عشرة وعشرين نقطة) في صيغة كابلان مع هذه الصيغة. وفي سياق عالمي يطور كامبل نفس النمط على نحو أكثر دقة، حيث لا يرتبط بالتحليل النفسي الجامد عند رانك، أو بالنظريات المتصلة بسياقها الثقافي الضيق عند راجلان.

استناداً على القراءة التي قمت بها بالاشتراك مع مونيخ، يمكن إضافة بعض التفاصيل التي لم يرد ذكرها أعلاه: فهناك حالات كثيرة لقتل الأقارب، والميلاد من عذراء، وأشكال أخرى للميلاد، ووضع الطفل حديث الولادة في سلة أو إناء ورعاية الطفل بواسطة الحيوانات، أو امرأة متواضعة الحال أو ما إلى ذلك؛ ورغم أن هذه التفاصيل تفصيلات ذات طابع إلا أنني أريد أن أضيف إلى هذه الرواية دراسية أكثر انضباطاً من الناحية المنهجية. فقد ذهب «أشيداء»^(٣٤) إلى شيوع حزمة كاملة من التيمات البطولية؛ باستثناء النبوءة في الشرق الأدنى. وهناك، بطبيعة الحال، بعض التوشيات الثقافية التي تختلف فيما بينها، غير أن الشبكة تظل كما هي باستثناء حذف النبوءة وإضافة تيمة لم ترد في صيغة رانك، وهي ازدياد التأكيد على أهمية أم البطل وعبادتها جنباً إلى جنب مع طفلها الإلهي. وإذا كان «أشيداء» قد درس المناطق القارية والبرية التي استقى منها كل من رانك وراجلان معلوماتهما، فيجب، بالضرورة، أن نتناول مثلاً من منطقة

اليانغو، هناك قصة تدور حول ابن يقتل أبيه، وترد بالقصة مونيغة تدور حول التنافس الجنسي على الأم في وضوح شديد. ويضيف الأخوان ميركوفيتس^(٣٥) نقطتين هامتين من أجل اختبار النتائج العامة حول أسطورة أوديب من منظور عبر ثقافي. للنقطة الأولى والتي تبتئها الدراسة الحالية هي إعمال تيمة التنافر بين الأخوة، ثم يقولان: «عند تحليل القوى المحركة الكامنة وراء مجموعة الأساطير التي تندرج تحت اللغة الأدبية، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تيمة الغيرة من الأب، وكذلك تيمة خوف الأب من أن يحل الابن محله. إن العداء بين الأب والابن ذو اتجاه واحد دائماً، كما يتضح في أسطورة أوديب وفي موقف الحياة اليومية. إن الأساطير التي تحصل طابعاً أوديبياً تعبر عن ظاهرة أعم وهي ظاهرة التنافس بين الأجيال. هذه التوترات، مع ذلك، تبدأ في الظهور منذ الطفولة في موقف التنافس بين أطفال الآباء أنفسهم على هدف واحد، وهو الفوز باهتمام الأم. يؤدي هذا التنافس إلى أنماط من التفاعل، تؤدي بدورها إلى اتجاهات معينة في التعامل مع الأخوة، أو بدائل الأخوة، الذين كان الطفل يتناحر معهم في طفولته، وتقوم فرضيتنا على أن هذه الأشكال يتم إسقاطها فيما بعد بواسطة الأب على أبنائه. وإذا كان للتأويل النفسي للأسطورة شرعية ما فلعينا أن نفترض أن تهديد الأب، أو من ينوب عنه، ليس سوى إسقاط نفسي لخبرة الطفولة المتعلقة بالعداء بين الأخوة للفوز بالأب. ويمكن القول كذلك بأنه يرجع إلى تنشيط الاتجاهات المبكرة نحو الأم تحت وطأة حازن التنافس المتوقع للفوز بعطف الزوجة».

أثناء قراءتنا لأساطير أربعة عشر شعباً أمريكياً، وأربعة شعوب محيطية بالبحر الأبيض المتوسط وخمسة شعوب من شرق أوراسيا، وثلاثة من المناطق المنعزلة في المحيط الهادئ وأربعة من أفريقيا - أكتنا على الفرضية الخاصة بأن العداء يكون مرجحاً أساساً من الأب إلى الابن، ولأخفنا هذه الفرائض بشكل عارض، ونحن نختار مواد للدراسة توصلنا إلى أنه في الكثير من الحالات ترد مونيغة خوف الأب من أن يقتل بواسطة الابن حتى يحل محله. وفي بعض الحالات، يرد ذكر نبوءة وأحياناً يطرد الابن بواسطة الأب بدلاً من قتله. فهناك أب من قبيلة «اناندا» يصير على أن يدمر ابنه الذي يقترب جريمة الزنا بالمحارم عن طريق ممارسة السحر. ويأمر أب من قبيلة اللور زوجته بقتل شيخ القبيلة الذي يليه إذا كان ذكراً. وهناك تدوينات كثيرة على هذه التيمة، ولكن التيمة الأساسية هي الغالبية.

ثقافية جديدة، ولكن ذلك من العالم الجديد؛ حيث استطاع سبنسر^(٣٥) في تحليلاته لأساطير النولامو ملاحظة التشابهات التالية:

١ - تدور معظم القصص البطولية حول المغامرات والإنجازات الاستثنائية الخارقة، مثل: ذبح الوحش، أو قهر الموت، أو التحكم في الطقس.

٢ - يحاط مسيلاد البطل أو البطلة بظواهر شديدة الخصوصية.

٣ - تلقى العون أو المساعدة من الحيوانات بشكل مرموقة متكررة.

٤ - يحدث انفصال عن أحد الأبوين أو كليهما معاً في سن مبكرة.

٥ - يقع عداء أو عنف تجاه أحد الأتارب، وعادة مايكون العنف موجهاً تجاه الأخوة أو زوج الأم. ويمكن أن تكون العدواة موجهة إلى أحد هذين الاتجاهين، أو إلى كليهما معاً. وقد تكون العدواة مقننة، ولكنها تعبر عن نفسها في أفعال عنيفة.

٦ - هناك كذلك العودة النهائية للبطل، والاعتراف به وتكريمه، وعادة ما يتم ذلك الاعتراف بأفعال البطل بواسطة عائلته مباشرة؛ حيث تعود عليهم أفعاله بالفائدة، هم والجماعة الأوسع التي تنتمي إليها.

إن التفاوت بين الأشكال الأسطورية في العالمين القديم والحديث ينعكس بوضوح في المحتوى، وفي الأهمية التي تتصف بها هذه الأشكال. فنجد أن الصيغة الهندو - أمريكية تخلو من تيمات التراث الاجتماعي Social Hierarchy، كما تخفى تيمة القلق، بسبب قلة القوات التي تشيع بين قبائل النافاهو، من الشبكة البيرو أسيوية، وهناك مستوى نفسى عام يطوى على تشابهات مؤثرة. ففي الحالتين هناك «رومانسية عائلية» Family romance؛ حيث يفصل البطل عن العائلة ليعود في النهاية وقد علا شأنه. ولعب المحرمات

الهوامش

١ - ه. ا. بانكر، قتل الأم في الأسطورة والقصة الخارقة. مجلة التحليل النفسي، المجلد ١٣، ١٩٤٤، ص ١٩٨ - ٢٠٧.

٢ - ميريسا الياد، أسطورة العود الأبدي

(Paris: Gallimard, 1979), Eng. trans. W.R. Trask (New York: Pantheon Books, Inc, 1954), Bollingen Series, 46.

٣ - ماري يونابارت، أساطير الحربه لندن، ١٩٤٧.

والنذر والحيوانات نورا بارزاً في الرومانسية، وهناك كذلك ملصحان من ملامح الأسطورة الأدبية كما ترد عند ليفي شتراوس^(٣٦) وهما: الإعلاء من شأن الأتارب أو الحط من شأنهم، ومن بين الاتجاهات في الخلق الأسطوري، أحب أن أنه يائثن فقط، ثم أضيف ملصحين من عندي:

١ - تزايد العناصر الأسطورية بشكل مطرد (يذهب ليفي شتراوس^(٣٧) إلى أن وظيفة التكرار هو جعل البنية أكثر اتضاحاً.

٢ - إعادة تأويل الأساطير المستعارة بما يتفق مع الأطر الثقافية الموجودة سلفاً.

٣ - التوزيعات اللانهائية على التيمات الأساسية.

٤ - تطور الأسطورة بشكل يضاعف من عناصرها، أو يقلل من هذه العناصر.

يذهب الكثيرون من علماء التحليل النفسي إلى أن عمليات الخلق الأسطوري تعد بمثابة آليات دفاع عن الذات. إنني اتفق مع ذلك الرأي، وقد دلت عليه بالاستناد إلى أمثلة كثيرة من ثقافة النافاهو^(٣٨). ويعتقد ليفي شتراوس^(٣٩) أن الفكر الأسطوري يعمل دائماً انطلاقاً من الوعي بالثنائيات الضدية باتجاه التفكير للتطور. وذلك يتركز الإسهام الذي تقدمه الميثولوجيا في طرح نموذج قادر على حل التناقضات للترسبة في رؤيا العالم عند الشعوب البدائية، وما قد يكون لديهم من خبرات وتجارب. وهذه فكرة جذابة، ولكنها بحاجة إلى مزيد من البحوث الإمبريقية لإثبات صحتها.

وختاماً، نأمل أن تكون هذه الدراسة الاستكشافية، وغير المكتملة، قد أضافت جزءاً ولو صغيراً، إلى ما اكتشفه الآخرون من أهمية الالتفات إلى التشابهات والانتظامات التي تميز الأساطير، وعمليات الخلق الأسطوري، ويمكن القول إن التشابه يوجد على مستوى الملامح والسمات والترابطات الأسطورية، وفي الوقت ذاته، يعني وجود هذه التشابهات الاختلافات الموجودة في الصياغة الأسلوبية، وفي المحتوى وفي التفاصيل، وفي اختلافات ترجع إلى اختلاف السياق الثقافي والجغرافي لنشأة هذه الأساطير.

٤ - الأخوان هيركوليتس، السرد الداهمي، ١٩٥٨، ص ١٦٨.

(Evanston, IIT, Northwestern University Press, 1958), p. 118.

٥ - أي. أتس، جاتين، الأسطورة الأوربية في أمريكا الشمالية، مجلة الفولكلور الأمريكي، مجلد ٤٨، ١٩٧٥، ص ٣٢٧ - ٣٢٩.
(For a more recent survey of the distribution of Orpheus in the New World, see Ake Hultkrantz, The North American Idian Orpheus Tradition (Stockholm, 1957))

٦ - من أجل توضيح أكثر للتكرار الأسطوري، انظر موتيفات رقم ٦٢٥ أباء العالم: الآب السماوي، والآم الأرضية كناية للعالم، ١٢ الخلق المحدث، ١٢٥ الإنسان المخلوق من مادة نباتية.

٧ - كلودياني شتراوس، الدراسة النيوية للأسطورة، مجلة الفولكلور الأمريكي، المجلد ٦٨، ١٩٩٥، ص ٤٢٨ - ٤٤٥.

٨ - إن أساطير خلق العالم لا تشيع في بعض المناطق (كما هو الحال في ميلانيزيا وأندونيسيا)؛ ولكن تصمم خلق الإنسان تبدو بالفعل عالمية. وهناك بعض التيمات التي ترد في مناطق مختلفة عن بعضها تماماً؛ ولكنها لا تقترب من حالة العالمية. إن الآباء الأوائل هم الشمس والقمر والسما، حيث ينبثق الحمل الأول من أشعة الشمس، ويتشكل البشر الأوائل من الأرض بواسطة خالق، أو بالانقياد من نبات الأرض، ويترك الآباء الأوائل عاجزين عن السير في البداية. كما تتواتر قصة تدمير العالم القديم وخلق عالم جديد (ومن بين هذه التيمات تشيع قصة تجديد العالم بعد نكبة تمل به) .

٩ - ب. ريد، أساطير الخلق عند هندية أمريكا الشمالية - الإنسان - المجلد ٥٢٠، ١٩٥٧، ص ٤٩٧ - ٥٠٨.

١٠ - يختلف المصطلح عند فريز إلى حد ما، فهو يميز بين مبادئ من مبادئ التجانس السحري. المبدأ الأول هو مبدأ السحر التعاطفي Homeopathic الذي يعتمد على مبدأ التشابه (التشبيه ينتج شديداً آخر). أما المبدأ الثاني فهو مبدأ السحر العدوي Contagious، والذي يعتمد على مبدأ الاحتكاك أو العدوى. وفي الحالة الأولى، يتم صنع نموذج أو نسخة من الموضوع المرغوب فيه. وبمثال على ذلك - التأثير في صور الأشياء للتأثير في أصحابها، مثل غرس إبرة في قلب عروس، وعلى الاعتقاد السائد في اليابان بقدرة النباتات الموضوعة في أميص خزلي في المستشفيات على شفاء المرضى، وفي السحر العدوي، يفترض أن الأشياء التي حدث بينها اتصال مرة واحدة سوف تستمر في التأثير على بعضها البعض إلى ما لا نهاية. وهكذا فإن أي مادة تظهر أو تنتزع من الجسم؛ كالشعر أو اللعاب أو اللابس، تعتبر مصدراً محتملاً للخطر إذا وقعت في أيدي الأعداء. وبمثال آخر على ذلك نحن السكّن أو المسمار بالشحم للتأثير من الجرح الناتج عنها بدلاً من معالجة الجرح ذاته. ووفقاً للمفهوم السحري، يفترض أن الجرح قد اتصل بالسكّن أو اللعاب، وعلاج السبب تهون النتيجة. ومن الممكن كذلك أن نجتمع للمبادئ مما كان نصنع تمثلاً (مبدأ التجانس) تستمد مادته من شعر الفمعي (مبدأ العدوى). إن التفرقة بين المبادئ تشبه التفرقة بين الاستعارة والتشبيه. ففي كل من الاستعارة والتشبيه نقارن بين موضوعين، ولكن في الاستعارة لا يوجد سوى طرف واحد من أطراف التشبيه، وهو التشبيه به، بينما في التشبيه الطرفان معاً، حيث يرتبط التشبيه بالتشبيه به عن طريق صلة ما، مثل كلمة «مثل». وقد يكون الجواز المرسل أو الكناية هما المقابل للفعل للسحر الكلي الذي أشار إليه الباحث هنا. ومن أجل معالجة أشمل لمعنيين المبادئ السحريين، مع التمثيل على ذلك انظر كتاب الفسّن الذهبي لفريز - تطبيق تيودر. ه. جاستر، نيويورك، ١٩٦١، ص ٥ - ٢١.

Theodor H. Gaster (Garden City, N.Y., 1961), pp. 5-21. - BD.

١١ - نفسه، انظر كذلك مقالة شتراوس المسماة «البنية، النياتية» في الكتاب الذي حققه مورييس هول بعنوان «من أجل رومان ياكوبسون»، ١٩٥٧، ص ٢٨٩ - ٢٩٤ شتراوس

(The Hague Mouton, 1957), pp. 289 - 94.

١٢ - ج. ب. ميريود في العينة الأنثروبولوجية العالمية، مجلة الأنثروبولوجيا الأمريكية، المجلد ٥٩، ١٩٥٧، ص ٦٦٤ - ٦٨٨ .

١٣ - ميوليوجي كل الأجناس (في ثلاثة عشر مجلد) المجلد ٥٩ (١٩٥٧) ص ٦٦٤ - ٨٠. وتشتمل هذه السلسلة التي حققها لويش. ه. جري على مجلدات مفردة (أو أجزاء منها) ويختص كل مجلد بالأساطير الخاصة بمنطقة واحدة. وعلى سبيل المثال يخصص المجلد السابع للأساطير الأفريقية.

(Boston, 1916 - 1932)

١٤ - هناك العديد من الدراسات الهامة حول أساطير الفيضان. ويمكن الرجوع في هذا الصدد إلى «موتيفات» ١٠١٠ مادة طرفان. ويختصم الفيضان كمعقاب يمكن الرجوع إلى «موتيفات» ١٠١٨. ويجب أن يتذكر القارئ، أن معظم التيمات المذكورة هنا تعد كذلك موتيفات يمكن البحث عنها في فهرس الموتيفات للحصول على المزيد من المعلومات. وبعض الموتيفات الأساسية المذكورة هنا تشمل في ١٠٠٠: كاترته العالم و ٥٢١: البطل الثقافي نصف الإله يطلب على البحث في ٤١٠، ثم وزنا للمصارف في ١ و ٧٣، وقيل الأخرى ١ و ٥٤٧ ف والـ Vagina dentata، في ١٢ وكذلك الخالق المحدث).

Vagina dentata.

١٥ - انظر وإيام باسكوم نظرية الطلس الأسطوري ، مجلة الفولكلور الأمريكي، المجلد ٧، ١٩٥٧، ص ١٠٣ - ١١٥.
١٦ - يربط لورد راجلان بين أسطورة الفيزيان وفيزيان الأنهار الحقيقية ومشكلة تدوير موارد الرزق في المضاربات الزراعية الحديثة. ولكن هذه الأسطورة ترد في ثقافات أمية كثيرة، ومنها ثقافات لا يوجد فيها بدايات زراعية. انظر لورد راجلان، البطل ، دراسة في التراث والأسطورة والدراما / (نيويورك: ١٩٥٦، الطبعة الأولى، (لندن: ١٩٣٦).

(New York: Vintage Books [Alfred A. Knopf, 1956]; ist ed. (London: Methuen, 1936)

١٧ - من أجل وصف دقيق لإحصاء الإحليل إلى جانب الكثير من أشكال الإحصاء النفسي، انظر برونو بيتنهايم، الجرح الرمزية: ملخص البلوغ والذكر موضع الحسد، نيويورك، ١٩٦٢.

(New York, 1962)

١٨ - قد تكون هذه المقولة مقولة مضللة إلى حد ما، لأن انتشار هذه الموثقة يتسع لأكثر من القائمة المذكورة بالدراسة.
ويستشهد سيث طومسون بأشقة موازية في حكايات هنود أمريكا الشمالية ١٩٢٩، ص ٢٠٩. وملاحظات طومسون تشتمل على ما يزيد على اثنتي عشرة قبيلة. انظر أيضاً فيرجي إلون - حكاية The Vagina Denotata . المجلة البريطانية لعلم النفس الطبى. المجلد ١٩ (١٩٤٢ - ١٩٤٣)، ٤٣٥ - ٤٣٩، وكذلك روبرت جيمس Vagina Denotata داخل الحياة والميتولوجيا في مجلة التحليل النفسي. المجلد ٣، ١٩٥٧، ص ٢٤٧ - ٢٩٥.

(Cambridge, Mass., 1929)

١٩ - ميرسيا الياده الحيلاء والبعث، نيويورك، ١٩٥٨، ص ٤٢٥.

(New York: Harper & Row Publishers, 1958)

٢٠ - ميرسيا الياده أنصاط الديانات للقارة (نيويورك: شيند ووارد، ١٩٥٨) ٤٢٠ - ٢٥.

(New York: Sheed & Ward, 1958), pp. 420 - 25.

٢١ - أرستوت جونز - هاملت وأوديب، نيويورك: ١٩٥٤، وقد طبع الكتاب كمنشأة في المجلة الأمريكية لعلم النفس في ١٩١٠، ثم أعيد طبعه عام ١٩٢٣ ككامل في كتاب مقالات في علم النفس التطبيقي.

(New York: Doubleday Anchor Books. 1954) (London: V. Gollancz; New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1949)

٢٢ - جيزا روهام - علم النفس والأشروبولوجيا ، ١٩٥٠، ص ٣١٩ - ٣٤٧.

(New York: International Universities Press, 1950), pp. 319 - 47.

٢٣ - أوتفراذك - أسطورة مولد البطل - ترجمة. إف. رويتر وإس. إى جيليف (نيويورك: روبرت برانا، ١٩٥٢) الطبعة الأولى. كما نشر نفس الكتاب بالألمانية .

(New York: Robert Brunner, 1952), (Leipzig - Wien: F. Deuticke, 1909)

٢٤ - نفسه.

٢٥ - انظر باسكوم، المصدر نفسه.

٢٦ - وإيام ليسا - الحكايات الألبانية المنط في منطقة الأرشينا، مجلة الفولكلور الأمريكي، المجلد: ٦٩، ١٩٥٦، ص ٦٣ - ٧٣.

Journal of American Folklore, Vol. 69 (1956), 63 - 73.

٢٧ - يستمد ليسا معايير من تصنيف أرنى طومسون للحكايات الشعبية.

٢٨ - نفسه.

٢٩ - باسكوم، المصدر نفسه، ص ١١١.

٣٠ - نفسه، ص ٤٩.

٣١ - نفسه.

٣٢ - نفسه.

٣٣ - جوزيف كامبل، البطل في الألف وجه، نيويورك، ميريدجيان بوكس، ١٩٥٦.

(New York: Meridian Books, 1956), New York: Pantheon Books, Inc., 1949), Bollingen Series, 17.

٣٤ - إيشيرو أيشيدا، ملادة الآين والام في القديسة والفولكلور الآسيوى فى طيفاء، ١٩٥٥، ص ٤١١ - ٤١٩.

(Vienna., 1955), pp. 411 - 19.

٣٥ - كاترين سينسر، الميثولوجيا والقيم في ميموار - ٨٤ (فيلادلفيا جمعية الفولكلور الأمريكي، ١٩٥٧) وخامسة الصفحات ٧٣-١٩.

(Philadelphia: American Folklore Society, 1957), esp. pp. 19 - 73.

٣٦ - «الدراسة البنيوية للأسطورة».

٣٧ - المصدر السابق.

٣٨ - كلايد كلاكهورن، الأساطير والملوك: نظرية عامة، هارفارد - ثيولوجيكال ريفيو، المجلد ٣٥، ١٩٤٢، ص ٤٥ - ٧٩.

٣٩ - «الدراسة البنيوية للأسطورة» وه البنية والديالكتيك».

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

دراسات الحكاية الشعبية

وعلم اللغة (*)

«وجهة نظر»

تأليف : ثون سيدوف
ترجمة : جمال صدقي

مقدمة

يعتبر السويدي «ثون سيدوف» واحداً من أهم المنظرين في تاريخ الدراسات الفولكلورية. وقد اهتم سيدوف Sydnov - ضمن اهتماماته الرئيسية - بالتيات انتقال الفولكلور. ومن إسهاماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابي للتراث والحامل السلبي له، والثاني هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف Oicotype^(١)

. والحاملون الإيجابيون للتراث هم هؤلاء الأفراد الذين يحكون الحكايات وينشدون الأغنيات. وربما كان هؤلاء على عكس الحاملين السلبيين للتراث، والذين يستمعون فقط لما يؤديه الحاملون الإيجابيون.

ويرى ثون سيدوف، أن هناك - في أي جماعة أو مجتمع - عدداً قليلاً من الحاملين الإيجابيين للتراث، وهؤلاء فقط هم سبب استمرار وانتشار التقاليد (التراث). ويرى سيدوف أن الحكايات الشعبية والقوالب (أو الصيغ) الأخرى للفولكلور لا تنتقل عبر موجة أوتيار ما غير عضوي Superorganic يتحرك ويهاجر ذاتياً عبر عملية ما غامضة (Mystical).

كما يرى سيدوف أن الحكاية (الحدث) Marchen^(٢) - أعقد أشكال الحكايات الشعبية - تنتقل فقط عندما يوصل حامل إيجابي هذه الحكاية إلى حامل إيجابي آخر. وإذا هاجر حامل إيجابي من مكان ما قبل أن يوصل (ينشر) مألديه، فربما يموت الفولكلور في هذا المكان. وإذا فشل الحامل الإيجابي في الاستمرار في دوره الإيجابي في مكانه الجديد، سواء بسبب اللغة أو بسبب الثقافة، فربما لا يستمر الفولكلور حياً. ويعترف سيدوف بإمكانية

* علم اللغة «الغيلولوجي»: هو علم دراسة النصوص المكتوبة من زاوية نقدية تحليلية في ارتباطها بالنموذج الحضاري وتاريخ الكلمات وأصولها.

تحول الحامل السلبي إلى حامل إيجابي في حالة موت أو رحيل حامل إيجابي في جماعة ما، ويعتقد أن عدد الحاملين الإيجابيين صغير نسبياً في كل الأحوال، وأن انتقال الفولكلور يتم عبر قفزات غير منتظمة، أكثر منه عبر موجة منتظمة ناعمة، في شكل دوائر متحدة المركز، [مثل الدوائر التي تنتج عن إلقاء حجر في الماء الراكد] تنتشر من نقطة مركز أصلية نحو الخارج (المحيط).

ويستعير فون سيدوف مصطلح النمط أو النموذج المتكيف Oicotype من علوم النبات؛ حيث يشير هذا المصطلح في تلك العلوم إلى تنوع جيئي للنبات الذي يتكيف مع بيئة محددة (شاطئ بحر، جبل.. إلخ) من خلال الانتخاب الطبيعي، وهذه النباتات تختلف نوعاً ما عن أقرانها من نفس الفصيلة (الجنس) في مكان آخر. وفي الفولكلور، يشير هذا المصطلح إلى أشكال (قوالب) محلية لحكاية أو أغنية شعبية أو مثل شعبي مع تمييز (محلي) سواء بعناصر جغرافية أو ثقافية. ويمكن للنمط المتكيف أن يكون على مستوى القرية أو الولاية أو الإقليم أو الدولة.

ويختلف مفهوم «النموذج المتكيف Oicotype» عن فكرة النموذج المحلي Subtype، ومن ذلك أن النموذج المتكيف مرتبط بالتحديد بواقع محلي جداً (ببيئة محلية جداً)، أما النموذج المحلي للنمط (أحجية) أو حكاية شعبية فيمكن أن يوجد في كثير من الأماكن المختلفة في بيئات ثقافية مختلفة تماماً.

وما يسميه سيدوف «التكيف Oicotypification» يتكون من التغيير (التبديل) المنظم، للموسم، الذي يحدث عندما يتم تغيير محتوى حكاية ما ليلائم النموذج الثقافي المفضل لواقع محدد.

ولم تكن كل مقترحات فون سيدوف الاصطلاحية مقبولة لدى الفولكلوريين الأكاديميين، فتولده اصطلاحات الأنواع المختلفة للقصص الشعبي استُعملت قليلاً جداً من قبل الفولكلوريين الآخرين. لقد وضع تمييزات نسقية جزئية (تمييز جزئي للانساق)؛ لأنه شعر أن قوانين (اليات) الانتقال تختلف بالنسبة إلى الانساق المختلفة. فما أسماء - على سبيل المثال - بالحكايات الخيالية Chimera tales^(٦)، (والتي عني بها نماذج أرنى - طومسون من ٣٠٠ - ٧٤٩ ومن ٨٥٠ - ٨٧٩)، عادة ما تكون طويلة، وتستغرق قصصاً Stories متعددة الحلقات، وتتطلب - فيما يخص راوي الحكاية - قوى خاصة للتذكر والسرد. وعلى العكس، فالحكايات ذات الحلقة الواحدة، مثل: الحكاية الخرافية أو الأسطورية Fable (الحيوانية أو الهزلية Jocular) وقصص الأبطال الأسطوريين Sagn^(٧) تنتقل بسهولة أكثر. ويشير مصطلح «Sagn» إلى الحكايات القصيرة ذات الحلقة الواحدة، والمصدقة أحياناً، والتي غالباً ما تكون محلية، والمؤسسة على أحداث حدثت أو يمكن أن تحدث في الواقع الموضوعي، ولكن - ومن خلال العملية التي يسميها سيدوف بالأسطرة^(٨) - يمكن أن تتحول إلى خيال مع ارتباط قليل بالواقع. وقصص التذكر Memorates، والتي هي سرد لأحداث شخصية حقيقية، عادة ما تكون غير واسعة الانتشار، ولكن بعضها منها يمر نحو التراث (ينضم للتراث). وهذا النوع من القصة الأسطورية Sagn، يمكن - على المستوى النظري - أن يؤسس على أحداث وقعت.

وهناك أشكال من الساجا «Sagn» أكثر شيوعاً مثل تلك الأشكال (القوالب) الخيالية، والتي يصفها سيدوف بالقصص المتأسطرة Fabulates^(٩) ونماذج القصص المتأسطرة تتضمن المعتقدات المتأسطرة، والتي هي عبارة عن قصص متداخلة مع الأعراف (التقاليد) والمعتقدات، مثل: قصص الأشباح، وقصص الأشخاص الأسطوريين، والتي هي قصص تحكى عن أفراد معروفى الأسماء (مثل تيل إيولنسيجل Tile Eulenspiegel^(١٠))

لقد كان فون سيدوف مقتنعاً بأنه طالما كان هناك قوانين تحكم تأليف قوالب (أشكال) الفولكلور، فإن هناك أيضاً قوانين تحكم انتقال هذه الأشكال. وانتقادات سيدوف الحادة للنظريات الأقدم حول انتشار الفولكلور، أو للنظريات المعاصرة له، متضمنة في هذه المقالة، التي نشرت عام ١٩٤٥ في «Festschrift» (مجموعة مقالات لتكريم شخص ما) ^(٨) للفولكلورى الدانماركى آرثر كريستensen. وهذه المقالات تهتم بهم نظريات فون سيدوف، إلى جانب الإحاطة بمقالاته المختارة في الفولكلور.



ظهر الفولكلور في الدراسات اللغوية (الفيلولوجية) منذ بدايات القرن الماضى، عندما ثبت الأخوان جريم ^(٩) Grimm اهتمام الدراسات الفيلولوجية على التراث الشعبى من القصص وحكايات الأبطال الأسطورية Sags. لأنه من الواضح أن أى عالم لغوى Philologist يدرس الأدب القديم سوف يصادف بعض المواد المشتقة - بشكل مباشر أو أقل مباشرة - من التراث الشفوى. وهذا حقيقى بالنسبة إلى الأساطير، وقصص الأبطال Sags، وقصص عائلات الأبطال الأسطورية Family Sagas التي انحدرت إلينا من العصور الكلاسيكية، ومن الشرق، ومن العصور الإسكندنافية المبكرة. وهذه ليست أقل وجوداً من حكايات وأشعار الفروسية والقصص الشعبية الأخلاقية Fableaux المنحدرة إلينا من العصور الوسطى وعصر النهضة. ومثل هذا الشعر يمكن فقط أن يكون مفهوماً تماماً إذا ما تُرس في ضوء المادة اللغوية الشبيهة المشتقة من التراث الشعبى. ويجب على العالم (الدارس) ألا يكون ملماً فقط بالعناصر الشعبية، ولا يحصل عليها فقط من خلال نظرة عامة في هذا الميدان، ولكن يجب عليه أيضاً أن يعرف القوانين التي تنطبق على مثل هذا التراث.

إن التقدم البطيء الذى تم في اكتشاف التراث الشعبى مرتبط بحقائق أن الرؤية العامة الضرورية كانت ممكنة الاكتساب فقط بدرجات (مقادير) تدريجية، وأن تفسير قوانين التراث كان لدة طويلة محرفاً بالافتراضات غير الصحيحة، التي من المؤكد أنها كانت ذات نفع ما، ولكنها أيضاً ضللت الدارسين، وأعالت بذلك الأبحاث العلمية ومنعتها من الوصول إلى هدفها.

وربما كانت هناك أهمية ما لإعادة النظر في أخطاء العلم، وكلما كان ذلك جاداً كلما أصبحت الأعباء الواقعة على علماء المستقبل أكثر وضوحاً.

التبانية للمفاتيح الهندو أوروبية لازالت مكتشفة للتو، وكذا وُجدت بعض السمات العامة المشتركة في أساطير الشعوب المختلفة.

إن الجزء الأول من الفرضية، ألا وهو فكرة أن هذه الحكايات الشعبية هي آثار ماض مشترك، أمكنه أن يكون حياً حتى الآن كسلسلة كاملة من الحكايات يمكنها أن تظهر كلما توغلنا في التاريخ حتى ٣٠٠٠ سنة مضت على الأقل، وهي الحقيقة التي تثبت إمكانية اندثار الحكايات من هذه الفترة البعيدة عن طريق التراث الشفاهي عند شعب أو عدة شعوب. وهذه الفكرة يحدّها ثلاثة تحفظات هامة، الأولى: من

إن الاكتشاف العظيم والحاسم للأخوين جريم Grimm هو الانتشار العالمي للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكرهما فيما بعد المكتشفون لاحقون، جعلتا الفصل الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو في ذاته، بعيداً عن علاقتها (أي الحكايات الشعبية) بدراسة الأدب القديم. وعندما حاول الأخوان جريم أن يفسروا هذه الحقائق الهامة قديماً افتراضاً بأن هذه الحكايات الشعبية انصدرت من ماض هندو أروبي بعيد، وأنها آثار باقية من الميثولوجيا العامة للشعوب الهندو أوروبية. ولقد كان افتراضهم طبعياً في ذلك الوقت؛ حيث كانت العلاقات

انه لابد وأن هناك قصصاً جديدة قد ابتدعت أو يمكن أن تبدع في أي وقت. ووفقاً لذلك فإن كثيراً من الحكايات الشعبية لا بد وأنها تعود إلى زمن أقرب كثيراً وهذه بديهية، ولابد أن الآخرين جريم كانوا بالطبع يدرّكانها. فنظريتهما الهندو أوروبية لا تكون مقنعة إلا عند تطبيقها فقط على عدد محدود من الحكايات، وخاصة الحكايات الخيالية «الفانتازية»، والتي تحمل تشابهاً معيناً مع الأساطير، أما وأن هذه النظرية لا تضع تمييزاً واضحاً وكافياً بين الأنساق المختلفة للحكايات الشعبية، فإن هذا يرجع إلى حقيقة أن المصطلح Terminology لم يكن قد تطور بعد بشكل كاف.

والتحفظ الثاني: يتعلق بالاستعارات التراثية من الشعوب الأخرى. فالأخوان جريم كانوا يميلان إلى إنكار إمكانية الاستعارات، فيما عدا حالات خاصة (استثنائية) جداً. وهذه المقاربة القوية للاستعارات ربما أمكن إثباتها حالياً بشكل كاف. فهي تظهر في قصة «الأخوين»^(١٠) التي دونت في مصر القديمة حوالي ١٢٠٠ قبل الميلاد. وهذه الحكاية المهمة كانت قد جمعت من حكاية هندي فارسية وأضيفت إلى شبيهة لها في بلاد بونث مع بعض العناصر والإضافات الخاصة المصرية، ولكنها في كليتها لا تنتمي إلى التراث الشعبي المصري.

إن القصتين المتحدثين هنا لازلتا حتى الآن موجودتان كقصتين شعبيتين منفصلتين؛ إحداهما في آسيا الغربية والثانية في البلاد السلافية أو البلاد المتأثرة بها، ورغم أن لهما تاريخاً طويلاً جداً فإنهما لم تنتشرا بعيداً عن منطقة الثقافة السلافية، حتى لو كان هناك تدوين أو تدوينان، فإن من الواضح تماماً أنهما جاتا بواسطة مهاجرين قادمين من الشرق. وهذا يبيننا بالكثير في اتجاه الرأي الذي يرى أن الاستعارات من الغريباء (الأجانب) عن طريق التراث الشعبي يكون مصحلاً بمعوقات شديدة. ومع ذلك، فإن هناك أمثلة (حالات) واضحة للاستعارات من شعوب أجنبية (غريبة) تماماً. ومن ذلك أن حكاية الإبناء الروحانيين للمجان وطعامهم السحري (Aa 552 B) قد استعيرت من الإسكيمو إلى التراث الشعبي الدانمركي والنرويجي^(١١). وهي بالتأكيد ليست من الميراث الهندو أوروبي القديم.

والتحفظ الثالث: يتأتى من حالة أن الشعوب الهندو أوروبية قد استوعبت جزءاً من الشعوب غير الهندو أوروبية، والذين أصبحوا بالتالي هندي متأريين Indo-Europeanized، ولكنهم ظلوا يحتفظون بترائهم الخاص من الحكايات

الشعبية، والأغلب أن الأمر كان كذلك في الواقع، فكل شعوب البحر المتوسط في غرب وجنوب أوروبا كانوا من البداية متفوقين على الشعوب الهندو أوروبية المهاجرة إليهم، من ناحية أنهم كانوا حضارة مستقرة، وينبغي الافتراض أيضاً أنهم كانت لهم مساهماتهم المهمة في قص الحكايات الشعبية التي حفظتها لنا الشعوب الهندو أوروبية حتى يومنا هذا. ويوجد هناك عدد غير قليل من الحكايات التي تستقبل أو تتلقى بصنعوية في شمال الآلب، ولكن من بينها حكايات مفضلة في جنوب أوروبا. وبكمثال على هذا، حكاية الثلاث برتقالات (Aa 408) والتي من المؤكد أنها دونت بواسطة «Asbjørnsen» في أو.سلو. ومن المفترض أنها انتقلت إليه بواسطة مهاجر من أو.كتاب ما؛ ولكنها تتحدث عموماً عما لا يوجد في شمال الآلب. وفيما يختص بهذا، هناك هدف هام للدراسات الخاصة بالحكايات الشعبية في المستقبل، ألا وهو تعيين الحدود بين تراث الحكايات الشعبية الهندو أوروبية من ناحية، وبين تراث شعوب البحر الأبيض وتراث الشعوب الأخرى من ناحية ثانية. إذ لم تجر حتى الآن أية محاولات جادة لتوضيح هذه الحقائق. وعلى أية حال، فسوف أعرض مثلاً يوضح أغلب المشكلات الهامة.

إن حكاية الهروب السحري (Aa 313)^(١٢) هي من أكثر الحكايات التي انتشرت بشكل فردي. وفي الواقع، فإن الحدث فيها يبدو وكأنه يتلقى مع الانتشار الواسع للثقافة الميجاليتيكية^(١٣) (أي ذات العمار الضخم)، ولذلك فهناك إمكانية كبيرة لتصنيفها كقصة ميجاليتيكية. والثقافة الميجاليتيكية تبدو وكأنها بدأت في الأصل في الشرق الأوسط، وربما بين شعوب البحر المتوسط، ثم انتشرت - عن طريق الاستعمار - عبر المحيط إلى الجزر والمناطق الساحلية في البحر المتوسط، وفي اتجاه الشمال بطول سواحل الأطلنطي حتى الجزر البريطانية، وإلى فرنسا وشمال ألمانيا والمناطق الساحلية الاسكتلندية، وربما أيضاً بطول ساحل المحيط الهندي لأجزاء من الهند وإلى اليابان وإلى جزر المحيط الهندي البعيدة مثل ساموا Samoa، وحتى ربما إلى أمريكا.

إن الشعوب الميجاليتيكية المستعمرة اندمجت في كل مكان مع السكان الأصليين للبلاد المستعمرة من قبلهم. وهكذا تتبعهم بإصرار قصة الهروب السحري الغربية في كل الاتجاهات. هذا الانتشار الفردي يفترض أن القصة التي نحن بصددنا ألغت قبل ٢٥٠٠ ق. م. مما يعطيها تاريخاً يمتد إلى ٤٥٠٠ عام على الأقل. ولا يجب أن ندهش كثيراً

لهذا القدم الشديد؛ حيث إن هذه القصة تدخل في تاليف الإغريق (وربما ما قبل الإغريق) للأرجونوتس Argonauts^(١٤) كجزء هام منها، وهو أمر يثبت أنها تواجدت في أوروبا قبل ٣٠٠٠ عام على الأقل. وهناك حالة شبيهة ببعض الشيء ألا وهي حكاية الفتيات البجعيات (Aa 400)^(١٥)، والتي تتشابه كثيراً في الإنشاء (التركيب) وفي كثير من العناصر العامة، ووجه عام، لها نفس الانتشار الذي لحكاية الهروب من الفول، وفي عام ١٩١٩ عندما نشر هيلج هولستروم Helge Holmstrom كتابه «دراسات في مرتبة الغناء البجعة»، حاول تفسير الدورة الفريدة الواسعة للحكاية بافتراض أن الهند - بموقعها المركزي بالنسبة إلى مواطن الانتشار الواسع المختلفة - كانت هي الموطن الأصلي للحكاية. وقد كان الافتراض مفهوماً؛ حيث إن الزمن الذي كتب فيه المقالة، لم يعط الدارسون - كتقاعدة عامة - أي اعتبار للإثر، بل وأرا كل مظهر من مظاهر الانتشار لأي حكاية كنتيجة للهجرة، أي الطبيعة الخاصة التي يمتلكون أفكاراً غامضة جداً عنها.

ولكن بما أنه ليس هناك شيء آخر يمكن استخلاصه من الافتراض أن الهند يمكن أن تكون هي الموطن الأصلي للحكاية، فإنه من الأكثر معقولية أن نبحث عن التفسير، ليس في حجرة الحكاية، بل في التكوين الكولونيالي (الاستعماري) الذي أنتجته الشعوب الليجاليبتية داخل منطقة بهذا الامتداد الضخم.

إن الجزء الأخير من فرضية جريم، ألا وهو اشتقاق الحكايات الشعبية من أساطير العصور القديمة، كان طبيعياً جداً في وقته؛ حيث أعطت الدراسات اللغوية فجأة للأساطير اهتماماً حديثاً، وعلماء لم يفهموا بعد الطبيعة الحقيقية لكل من الأسطورة والحكاية الشعبوية. إن نظرية الأصل الأسطوري للحكاية الشعبية يجب وصفها بأنها خطأ مطلق، بالرغم من أنها كانت مفيدة في زيادة الاهتمام بالحكايات الشعبية إلى درجات عالية، وساهمت في تجميع الأنشطة، ولكن بسبب هذا الحافز القوي كان يمكن لكم الحكايات الشعبية المدون أن يكون أقل، ولو قليلاً عما هو عليه الآن، وكانت إمكانية وصول الدارسين إلى نتائج طيبة ستصبح أكثر محدودة.

وإذا كانت نظرية الأصل الأسطوري للحكاية الشعبية قد أتت ببعض النتائج الطيبة، يجب ألا تنعamy عن حقيقة أن زيفها قاد علماء القرن التاسع عشر إلى تضليل شديد. فهي

لم تدرك بشكل دقيق ماهية الأسطورة، بسبب - ضمن أسباب أخرى عديدة - أن المعتقدات الشعبية، وإيضاً قصص الأبطال Sagns، لم تدرس، وهو الشرط الضروري لبحث الأسطورة بحثاً علمياً. فقد خُذ الدارسون بالتفسير التبريري (Apologetic) للأسطورة كرموز للعناصر والظواهر الطبيعية، ذلك التفسير الذي قدمه الفلاسفة الإغريق القدماء، الذين حاولوا أن يبرروا ما وجدوه - في كثير من الأساطير الإغريقية - كرمزاً من وجهة نظر الدين والأخلاق. هذه الأفكار من قبل الفلاسفة الإغريق فهمت في القرن التاسع عشر على أنها ترجمة للمعنى الحقيقي للأسطورة، وبالتالي اتهم العلماء هذا النوع من التفسير الرمزي على الحكايات الشعبية والأساطير بدلاً من دراسة عادات الإنسان الفعلية في التفكير. وعندما اندركوا - بعد وقت طويل - أن أكثر التفسيرات الرمزية اختلافاً ربما كان لها جميعاً نفس الحق في الارتباط وتفسير العنصر نفسه في الأسطورة أو الحكاية الشعبية، فقد تحققوا من أن كل الإجراء (التفسير) خاطئ، ولذلك فقدت كل دراسة الأسطورة سمعتها السابقة، ولم تجد بعد مكانها المناسب في العلم. ولقد قاد الفشل إلى استدلال زائف (أو نتيجة زائفة) مؤداه أن الأساطير ليس لها قيمة علمية. وفي الواقع فإن هذا الكلام لغو وعبث، لأن الأساطير تشكل جزءاً جوهرياً من أي دين، وبالتالي فإن الدراسة الوافية لعلم الأسطورة هي جزء طبيعي لعلم مناسب للدين.

لقد جاء الإنجاز الهام التالي في حق الحكايات الشعبية من قبل ثيودور بنفي Theodor Benfey عالم الهنديات، الذي نشر في عام ١٨٥٩ اكتشافه لإنهاء القائل بأن البانشا تانترا Panchatantra (مجموعة الحكايات الهندية القديمة) قد وصلت أوروبا بالفعل في العصور الوسطى عن طريق الترجمة من السنسكريتية إلى فارسية العصور الوسطى، بالإضافة إلى السوربانية والعبرية، وأخيراً إلى اللغات الدارجة الأوروبية. وبالتالي فقد أقر بوجود تأثير ثقافي من الشرق على أوروبا العصور الوسطى، وهو التأثير الذي لم يكن مرتبباً (محصوراً) بترجمة البانشا تانترا، لكنه (أي التأثير) أظهر نفسه أيضاً في نقل كتب الشعوب للمائلة إلى اللاتينية واللغات الأوروبية الأخرى.

وبالبدء من هذه الحقيقة، استخلص بنفي قياساً جريئاً وزائفاً في الوقت نفسه: كل حكاياتنا الشعبية فيما عدا قصص الحيوانات، كما أعلن، قد ألقت في الهند في العصور التاريخية، وبالتحديد في القرون التي أعقبت ظهور بوذا Buddha مباشرة. وفيما بعد هاجرت (أي الحكايات) إلى

أوريا؛ جزء عن طريق الأدب وجزء عن طريق التراث الشفهي. وقد اعتبر أن بداية هجرة الحكايات هذه ربما يرجع إلى وقت حملة الإسكندر إلى الهند ولكن ربما كان العرب هم الوسيط أثناء فترة الصروب للصليبية، وربما أيضاً عن طريق الفزرو المخولي لروسيا، ومن هنا جاء التيار الرئيسي للحكايات الهندية التي تدفقت على أوريا. لقد أدرك بنفي نفسه أن كل هذا كان مجرد افتراضات ينطلق في البحث على أساسها، وأنه يجب إثبات النظرية بفحص كل حكاية شعبية منفصلة. وعلى أية حال، فقد كانت الأخطاء في النظرية واضحة تماماً.

ومن البديهي أنه لا يمكن أن نستخلص قياًساً من هجرة مجموعة حكايات أدبية من الهند إلى أوريا عن طريق ترجمة الأدب إلى تراث شفهي، لأن الأخير (الشفهي) يخضع لقوانينه الخاصة المختلفة كلية عن تلك التي تحكم الأدب المكتوب. إن إمكانية انتشار تراث شفهي عن طريق شحاذين جوالين يريذين أو مسيحيين لا يمكن استبعادها كلية في حالات خاصة، لكن توجد هنا مسالة واسعة جداً بين إمكانية وإحتمالية وواقع حقيقي، خاصة إذا ما طلب تطبيق ذلك على كل الحكايات الشعبية. فالشحاذون لا نفع لهم في الحكايات الخيالية، وبالتالي فإنهم يقوموا بترويجها. ولم يفلح بنفي إلى أن فرضيته الجريئة كانت خاطئة كلياً بسبب - ضمن أسباب أخرى - حقيقة أن الحكايات الشعبية في زمنه لم تكن بعد قد جمعت بقدر كاف. ولهذا السبب وهذه لم يستطع أن يمتلك نظرة شاملة تعتمد على قدر كبير من الحكايات، سواء في أوريا أو في الهند، بعيداً عن المجموعات الأدبية المعروفة له فلم تكن النظرة الشاملة ممكنة حتى وقتنا، وإذا ينبغي توجيه الشكر للعمل التوثيقي الثابت والنزوب الذي قام به علماء مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler ويوهانس بولت Jo-hannes Bolt، وسفيند جروندي سيج Svend Grundvig، وفيلبرج H. F. Foilberg، وانتى أرني Antti Aarne، وستيث طومسون Stith Thompson، وألبرت ويميسل斯基 Albert Wesselski، ورغم ذلك، فليقبلون لفظهم الذين سمعوا إلفنسهم بأن يحصلوا على مثل هذه النظرة الشاملة.

ولذا مآدرسنا الباناشا تانثرا وقارناها بطرز أرني - طومسون للحكايات الشعبية، فلا يمكن أن نفلت منا ملاحظة أن هناك عالين مختلفين تماماً، وفهرست طرز الحكايات الموجود لدى أرني وطومسون غير كامل، لكن هناك ما يزيد على الألف حكاية مختلفة بما يمثل مضمون الحكايات الشعبية الأوربية تمثيلاً تاماً. ولعل جداً من هذه الحكايات، وبالكاد ست حكايات (وبالتحديد ثلاث حكايات للحيرانات وثلاث

حكايات هزلية) موجودة بين حوالى تسعين حكاية في الباناشا تانثرا. وبعض هذه الحكايات الست يبدو بالكاد وقد سجل في أوريا؛ حيث إنها استعارت بوضوح بعض الأدوات التي انزلقت عرضاً من الكتب، ولا يمكن القول، حقيقة، أنها ذات جذور في التراث الأوربي.

وكتاب الشاب Chapbook، «الأبطال الأسطوريون السبعة»، هو من أصل شرقي، لدرجة أن إطار القصة، وأربع حكايات مأخوذة بالفعل من المجموعة الشرقية المماثلة التي تعتبر مشتقة من أصل هندي، لم يصل إلى معارفنا، أما الإحدى عشرة حكاية الأخرى الموجودة في كتاب الشاب، فهي مأخوذة من التراث الأوربي؛ لكنها مفقودة في الكتابات الشرقية للكتاب نفسه^(١٦).

في التراث الشفاهي للهندي هناك عدد قليل فقط من الحكايات التي تتشابه تقريباً، وربما تتماثل، مع النماذج الأوربية، وبالتالي فمن الواضح بالفعل، في المقارنة بنماذج الحكايات الموجودة في آسيا وفي أوريا على التوالي، أن هجرة كبيرة للحكايات الشعبية من الشرق إلى أوريا هو أمر خارج البحث، وأن حالات التماثل القليلة لا تثبت بنفسها أن الهند هي المرسلة وأوريا هي المستقبلية، بمعدل من بعض الحالات القليلة؛ حيث يكون الموضوع هو موضوع استعارات مأخوذة مباشرة من الأدب المكتوب. وأن يفامر بنفي Benfey بتقديره نظريته عن الأصل الهندي لكل الحكايات الشعبية الأوربية، فهذا يرجع - جزئياً - إلى حقيقة أنها لم تكن لديه ولا يستطيع أن يمتلك رؤية شاملة للقصص الأوربية في تراث الحكايات الشعبية. ولم يكن يستطيع أن يعرف أن سلسلة كاملة من الحكايات الأوربية تُرجع الآن - على وجه التأكيد - إلى فترة سابقة كثيراً على ظهور البوذية، أو على الاتصال بين الهند وأوريا الذي اعتبره عاملاً حاسماً. ومن الواضح أن دراسة الحكايات الشعبية المبينة على مثل هذه الفرضية الخاطئة كفرضية بنفي الهندية لم تستطع أن تدفع البحث إلى أي تقدم ملموس.

وهناك أخطاء أخرى أضيق إلى الصعوبات، ففي عصر بنفي لم يتعلم الدارسون أن يميزوا بوضوح بين النماذج للمعدة بنقل للحكاية الشعبية. لقد أعلن بنفي أن فرضيته سوف تختبر في حالة إذا ما استدعت كل حكاية منفصلة عقد مقارنات بين الحكايات الأوربية والأخرى الهندية، وإذا ما وجد فقط بعض التشابه، فإن الأصل الهندي يعتبر هو الأصل. وعندما بدأ بنفي بنفسه في فحص بعض الحكايات

حكايا المساعدين الغريب (Aa 513) جمع معاً - وكتوبيات على حكاية واحدة بذاتها - عدة حكايات مختلفة، ودون أي علاقات متبادلة بينهما، بل إنها تنتمي إلى انساق متباينة تماماً، وذلك، لأنها فقط، احتوت على شخصيات ذات صفات غريبة، والتي حتى لم تكن - أي الصفات - نفسها في النماذج المقارنة. ولقد اشتق بعض علماء المدرسة الهندية من قصة في البانتشاتانترا عن أسد وثور في صداقة حميمة ويستطيع ابن أوى أن يفرقهما ويحرضهما على بعضهما بفرية - شيطانية - اشتقا منها حكاية المرأة العجوز، صانعة المشاكل (المحرضة) في بعض الحكايات السويدية المتنوعة المسماة كيتاجرا Kitta Gora والتي تستطيع أن تفرق بين زوج وزوجه لم يستطع الشيطان أن يفرقهما (Aa 1353)^(١٧). والحكايات مختلفتان فيما يخص توزيع الأنوار والتفاصيل ولكنهما قائمتان على حقيقة أنه من الممكن أن تفرق بين الأصدقاء بالكتب. هذه الطريقة في إثارة الشجار أو الخصام استُخدمت عدداً لامتناهياً من المرات في الحياة الحقيقية دون أن يضطر الأساس أو الشرير أن يتعلمها من حكاية أو أخرى. وهذا النوع من المكائد كان قادراً على كل مكان على إيجاد نفس النتائج أو التأثيرات، وربما لذلك الفت حولها قصص مستقلة تماماً في بلدان مختلفة. إن عبثية اشتقاق حكاية المرأة العجوز كدساسة من الحكاية الهندية عن الأسد والثور وابن أوى يبدو - بين أشياء أخرى - في حقيقة أن الأخيرة (أي الهندية) حكاية أدبية واضحة، حيث أعيدت فيها صياغة الأمور الإنسانية في حكاية خرافية حيوانية بشكل متعمد، وكما حدث في حكايات أخرى مختلفة في البانتشاتانترا. ومن المؤكد أن الذي ألف حكاية الأسد والثور وابن أوى كان عارفاً بقصص ذات شخوص إنسانية مثل تلك التي في طراز Aa 1353، ولذا فإن هناك نماذج مختلفة لهذه القصص في الهند وبلاد أخرى، وربما هي حكايات مستقلة عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى، فإن ما هو حقيقي في هذه الحالة هو أن هذه الحكاية قد انتشرت بواسطة الواعظين الذين تعلموها من مجموعات الأمثلة الوعظية، وبعضها كان مشتقاً من الشرق وبعضها من الهند. ولكننا في مثل هذه الحالات لن نؤكد بفسدة على أن الهند هي بلد الأصل. فاليهود والعرب كانوا على الأقل مؤلفين جيدين للأمثال، وحكاية المرأة العجوز كدساسة في صيغتها الأوروبية لا تبدو معزولة في الشرق أبعد من منطقة العرب، وليس هناك فرصة للبحث عن بلد الأصل أبعد من ذلك.

وهكذا، فقد كانت المدرسة الهندية تمتلك من البداية كلاً من: رؤية غير كافية للمادة التي نظروا لها، ومنهج غير كلف.

ورغم ذلك، فليس هناك شك في أنهم قدموا خدمة للعلم، إذ إنهم قد سامعوا بقدر غير قليل في تعليم الدارسين كيف يميزون بين الأساطير والحكايات، وهكذا كانوا فعالين في وضع نهاية للاخاط، التي كانت سائدة عن الأساطير في الوقت ما بين جريم وبغلي. فعالم مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler، الذي وافق بلا تحفظ - في البداية - على نظرية بغلي، كان هو الذي أدرك بسرعة عيوب هذه المدرسة. ولذلك فقد غير نشاطه فوراً إلى العمل التسجيلي (التوثيق) فقط، والذي من خلاله وضع الأساس الهام لنظرة أكثر شمولية. وبعض اللغويين الذين لم يتعمقوا في دراسات الحكاية الشعبية تمسكوا - بجمود - بنظرية الأصل الشرقي للحكايات بسبب جهلهم بالخزائن الأوربية من النماذج. وهكذا أصبحوا متكئين، في رؤيتهم، من أن جزءاً معتبراً من المادة موجود في مجموعات الأمثلة الوعظية الخاصة بالقرن الوسطي، ومن المحتمل أن مادة الحكاية الشعبية التي اهتموا بها فقط هي بالفعل شرقية.

ولكن هذا لا ينطبق على كل علماء اللغة (الفيلولوجيين). ففي دراسته المشهودة عن الفابولات Fabliaux، التي كانت ذاتية من العصور الوسطى، أكد جوزيف بدييه Joseph Bédier^(١٨)، العالم الفيلولوجي الفرنسي المميز، أن الجزء الأعظم من الفابولات الفرنسية لا نظير له في كل أدب الحكايات الشرقية، وأن تلك التي لها نظير في الحكايات الشرقية كانت الأفضل في صيغتها الفرنسية عنها في الشرقية. وقد كان يميل للإبقاء على هذا النوع من الفابولات الهزلية فرنسي الأصل، مع أنه يعترف بأنه لا يمكن إثبات ذلك على نحو حاسم، وأن نفس النمط من الحكاية يمكن أن يظهر على نحو أصيل ومستقل في أي مكان.

ولقد ناقش الأنثروبولوجيون البريطانيون وجهة النظر هذه أيضاً.

ولابد من الاعتراف، إلى حد ما، بصواب أن الفكرة الواحدة والموضوع ذاته ربما يؤديان إلى تأليف سردي متشابه بين الشعوب المختلفة. وهي إمكانية لابد وأن تكون موجودة في ذهن الدارس. ومع ذلك فإن فكرة أن قصتين بمرتبطات Motifs فريدة أو ذاتية للغاية يمكن أن تؤلفا على نحو مستقل في أنحاء مختلفة من العالم هي فكرة عبثية. ويمكنني هنا أن أحيل إلى المثال المذكور سابقاً عن الثور والأسد وابن أوى من ناحية، والمرأة العجوز كصانعة للمكائد من ناحية أخرى، فالافتراق بين القصتين يتأتى من العنصر

معينة . الدارسين من الاستمرار في دراسات الحكاية الشعبية، وربما كان هذا هو السبب في قلة ما أنجز في فرنسا في حقل أبحاث الحكاية الشعبية منذ دراسته.

أما الخطوة التالية للامام في بحث الحكاية الشعبية، فقد قطعها كارل كرون Karl Krohn مؤرخ الأدب الفنلندي. وقد تعلم من أبيه يرييس كرون Julius Krohn المنهج الجغرافي الذي طبق فيما بعد على دورة كاليبالا Kalevala - Cycle. ونفع نفسه بها في رسائله التي فحص فيها قصص الحيوانات، عن الدب أو الذئب الذي يصطاد السمك بذيله من خلال حفرة في الثلج^(١٩). وقد كانت أول رسالة علمية في الحكاية الشعبية تنفذ بمنهج علمي حذر. لقد استهدف كرون - بقدر الإمكان - مقارنة تنويعات الحكاية، بل إن كل عنصر صار موضوعاً لفحص نقدي عن قرب، وبالفحص الإحصائي والسيكولوجي لكل التنويعات المتعددة في جغرافية حدوثها (في مواقع حدوثها)، حاول كرون أن يعيد بناء الصيغة الأصلية للحكاية وأن يحدد موطنها، والذي عيّنه بأنه في شمال أوروبا، لا الهند ولا اليونان كما تخيل «بنفي»، وأعلن كرون، أيضاً، أن أي شعب يمكنه إنتاج الحكايات الشعبية.

لقد كانت رسالة كارل كرون علامة فارقة في تاريخ بحث الحكاية الشعبية، مَخْلُصاً نظاماً صارماً للمرة الأولى. ولقد أوضح كذلك تفاصيل العمل الدقيقة التي ينبغي إجراؤها (تطبيقها) على الحكاية الشعبية قبل أن يكون ممكناً قول أي شيء، مؤكداً عن موطنها الأصلي، وأن ما هو حقيقي لحكاية واحدة، يمكن ألا يكون ذا حيثية لتطبيقه كبنية لكل الحكايات الشعبية، وإذا، فقد كان عمله استدعاءً عاجلاً للزناطة العلمية. ولقد فكر أصلاً في التعامل مع كل قصص البنية والذئاب والشمس، لكن اضطارره للترجع بسبب الوقت والمجال أتاح له نظرة عامة أوسع على مادة متجانسة، مما كان فرصة عظيمة له في إعداد المادة علمياً.

وما كان مطلوباً من كارل كرون، في تعامله مع قصص حيواناته، هو نفاذ البصيرة إلى القوانين التي تحكم نوع المادة التي يتعامل معها، والتي هي مطلب أوكي (مسبق) لأي بحث علمي. والاحتياج لمثل هذه البصيرة الشافية كان أكثر طبيعية في زمنه. ولم يكن العمل الذي بُذِلَ - حتى الآن - على الحكايات الشعبية شاملاً بدرجة كافية للدارسين حتى يكونوا قادرين على عمل الملاحظات المطلوبة بمنهج العلم المهم بأصله وتطور واستعمال وانتشار الحكايات المختلفة. ولذلك فقد كان واضحاً أن على كرون أن يسد الفراغات في المعرفة

الإنساني العالمي، وهو أن الصداقة أو الحب يمكن أن ينتهي بكلاهما أو مكيدة مرتبة من نَسَاس. وعن ناحية أخرى، فإن الصبغة القوية للقصة الثانية، مع نوع من التنافس بين الشيطان والمرأة الشريرة على من يستطيع أن يبذر بذور الفقرة والشقاق بين الزوج وزوجه، هي ابتكار فريد، بحيث إن هذه القصة ستكون ملائمة لافتراض علاقة تراتبية بين كل التنويعات التي لديها نفس المضمون. وهذا يبدو قوياً أكثر عندما تم إغواء الزوجة لتقص بعض شعرات من لحية زوجها عند العلق، أثناء قيلولته، للتأكد من حبه، بينما أدخل في روع الزوج أن زوجته وعدت بقطع رقبته في هذا اليوم. وكل التنويعات التي لها نفس المحتوى لا بد وأن يكون أصلها واحد، وأينما وجدت في أوروبا، فهي في الغالب اشتقت مباشرة - بدرجة أو بأخرى - من الأمثلة الروعية.

إن أهمية هجوم بيديه Bédier على النظرية الهندية يتأتى كثيراً من نتائج فحصه لها. فهو لم يتوصل إلى نتيجة ثابتة ومستقرة. ومع الوسيلة الأحسن التي يمتلكها علماء اليوم للوصول إلى المادة الهيمية لهم، فإن إعادة فحص الحكايات الخرافية، ربما يعطي نتائج مختلفة تماماً. ومع ذلك، فقد كان الشيء المهم، جزئياً، أنه أوجد شكوكاً لها ما يبررها في فرضية لا أساس لها، وأنه قيد نفسه بمجموعة طبيعية محكمة بقوانين مختلفة من تلك التي تنطبق على مجموعات أخرى من الحكايات. وفي هذا الأمر الأخير حظيت الدراسة السابقة بعدم اهتمام فريد. ويمكنني أن أقول بالفعل عن جريم أنه استخدم التسمية العامة «حكاية Märchen» لكل التراث الشعبي، حتى عند التفكير في حكايات الفانتازيا الخيالية فقط. وعلى أية حال، فقد قام «بنفي» بعزل حكايات الحيوانات كمجموعة مميزة، حيث وجدها مختلفة تماماً في النوع عن كل الحكايات الشعبية الأخرى، واعتبر - لكل الأسباب غير الكافية - أن هذه المجموعة نشأت في اليونان وليس في الهند؛ حيث كانت قصص الحيوانات وفيرة. ولكنه - من ناحية أخرى - حين تعامل مع الباقي من كل المجموعات المختلفة بطريقة جزافية، فقد كان ذلك خطأ حقيقياً. أما «بيديه» فقد تكلم فقط عن الفابولات الهزلية، حتى ولو اعتقد أن الأصل المستقل لنفس الحكاية بين الشعوب المختلفة يمكن تطبيقه على مجموعات الحكايات الأخرى بنفس الطريقة. وعلى أية حال، فقد كانت مساهمته تحديراً جاداً من طرح فرضيات دون تفكير، أو من جانب واحد، في شيء متعدد الجوانب في كل ناحية مثل الحكاية الشعبية. ومع ذلك، وفي الوقت نفسه فقد منع شكه - في إمكانية الحصول على نتائج

الخاصة بالحكايات حتى ذلك الحين، ثم يتعامل مع الفرضيات التي لم تختبر بعد.

وحتى في رسالته عن الدب (الذئب) والثعلب، فقد قاتله مثل هذه الفرضية إلى إنكار ما هو واضح بالفعل من المادة. ففي عنوان الرسالة، وضع الذئب بين قوسين، وذلك لأنه اعتبر أن الدب هو الذي ينتمي للحكاية في الأصل، وأن الذئب ربما جاء في بعض الترويعات بدلاً من الدب على سبيل الخطأ. والحقيقة هي أن كل مادة العصور الوسطى دائماً ما جعلت الذئب يظهر كعدو للثعلب الذي يخضعه ويجعله يصطاد السمك بذيله؛ وهو ما ينطبق على كل المواد الروسية والألمانية والبريطانية والفرنسية. وإنما هي اسكتندنافيا وفنلندا فقط يأخذ الدب مكان الذئب، ومع ذلك فإن كرون يعتبر أن هذه هي الفكرة الأصلية، لأنه بهذه الطريقة يمكن الحصول على شرح تبريري لتفسير حقيقة أن الدب لا نيل له. وقد اعتقد أن هذا هو السبب الأصلي في تفسير وجود الحكاية من الأصل. فقد أذكر هنا أن الشروح التبريرية لأشكال الحيوانات تكون في الأغلب هزلية، وأنها غالباً ما توضع في سياق بحيث تكون ثابتة بشكل قاطع. فمثلاً، أن يفقد حيوان ذيله لكي يبدو فضله التام واضحاً، ليس عصباً نادراً جداً. فهناك حكايات عديدة من حيوانات مثل الثعالب وبنات أوى والذئاب التي تفقد ذيلها بحادثة ما، لكن ليس هناك أدنى فرصة لافتراض أن الحكاية موضوع النقاش هي في الأصل من حيوانات مخلوقة بلا ذيل من أجل تبرير هذه البنية الجسدية. وهناك كل الأسباب التي تستدعي افتراض أن التأثير السلالي الفجائي في الحكاية إنما هو ميل من الحكاء الهزلي إلى جعل التناقض (المفارقة) بين الحيوان القوي والمخادع أقوى تأثيراً من تلك التي بين الذئب والثعلب، ولكي يحصل في الوقت نفسه على تفسير مضحك لحقيقة أن الدب بلا ذيل. وهذا التفسير السلالي في الحكاية من الذئب إلى الدب حاز السيادة في المنطقة الفنلندية - الاسكتندنافية. لكي يصبح النمط المتكيف الوحيد السائد للحكاية هناك، وإذا كان الموتيف motif التبريري قد أصبح العنصر الأصلي، فإن حقيقة أنه لم يبق في أي مكان خارج المنطقة الاسكتندنافية تصبح غير مفهومة.

لم يستمر كارل كرون في دراساته عن الحكاية الشعبية، لكنه التزم فقط بمتابعة استمرار دراسات والده على الكاليفالا Kalevala. ومع ذلك فقد أقام أسلوباً، من خلال تلميذه أنتي أرني Antti Arne، الذي طبق ذات المنهج على مجموعة من الرسائل العلمية العميقة (الشاملة في الحكايات الشعبية،

وقد كان إنجازا الرئيسي هو «تقنيات النظم في نمط الحكاية الشعبية»، والذي عدل ووسع في عمل أرني - طومسون «طراز الحكايات الشعبية»، وهو عمل ذو قيمة فائقة في تدوين وتصنيف طراز الحكاية الشعبية. وهذه القائمة من الطراز هي تصنيف منهجي يجعل من الممكن - عند تصنيف مجموعة من الحكايات - أن تقتبس فقط أو تستشهد بالرقم المنهجي لكل حكاية. وهي أهم دليل إرشادي لمساعدة الدارس.

إن نقاط الضعف في منهج دراسات الحكاية الشعبية الذي انتشاه كرون وأرني تشكل - كما تم التوضيح من قبل - في الظروف التي كانت فيها حياة وقوانين الحكاية الشعبية لم تستكشف بعد على نحو كاف. ونقاط الضعف المعرفية في هذه الموضوعات تحتم تغييرها بافتراضات عملية أثبتت زيفها فيما بعد. وجهة النظر القائلة بالتوارث - وهي ضرورية - والتي ترى أن الحكايات في الواقع لم تنتشر فقط في الخارج، لكنها أيضاً انتقلت بالإرث خلال آلاف السنين، وجهة النظر هذه اختفت تماماً من الأذهان، بينما أصبح مفهوم الهجرة الذي أدخله «بنفي» هو وجهة النظر الوحيدة السائدة. ولابد من اعتبار هذا كنتيجة خطيرة للعقالية الأحادية.

وقد قاد المصطلح الخاص «التراث الشعبي» - في أزمان سابقة - إلى الفكرة الرومانسية الخاطئة القائلة بأن هذا التراث ينتمي إلى الشعب بأكمله، والذي تم تصوره، وكأنه يتكون فقط من مزلفي الحكايات. وهذه الفكرة الخاطئة من المفترض، أو ينبغي، أن تركز عليها - بدرجة أو بأخرى - فكرة كرون وأرني عن كيفية هجرة الحكاية. ولقد نفعا أنفسهم بتصوريين لتوضيح هذه الرؤية: التصور الأول هو أن الحكاية تنتشر مثل الدوائر على سطح الماء الهادئ، عند إلقاء حجر فيه. والتصور الآخر هو أن الهجرة تتدفق مثل تيار. ومن الواضح أن كلا التصوريين خاطيء، فهما مؤسسان على افتراض غير صحيح بأن كل شخص يسمع حكاية سوف يحملها للآخرين. وفي الحقيقة، إن انتشار الحكاية غير منهجي أو غير منظم إلى حد كبير. وعدد صغير جداً، فقط من السامعين الفاعلين (الإيجابيين) للتراث يتمتعون بذكرة قوية وخيال خصب وقوى سرية تنقل الحكايات. والتساؤل، فقط حول من حكي لهم. وبين مستمعهم هناك نسبة ضئيلة، فقط من القادرين على إعادة جميع حكاية من أجل أن يحكوها، ونسبة أقل ممن يفعلون ذلك فعلاً. فمعظم هؤلاء الذين سمعوا حكاية وقادروا على تذكرها يظلون حاملين سلبيين للتراث، وهم مهمين لاستمرار حياة الحكاية

الشمال. إنه القادم من بعيد، وإذا فسوف يكون مركز الاهتمام في الأعياد والتجمعات الأخرى. فسوف يطلب منه أن يحكى عن كل أنواع الأشياء ، وسوف تظهر فجأة ويتلقائية فرص للحكى، ويحدث انتقال الأسطورة (من العملاق المفيد حتى لوكي Loki المنتمى لجنس العمالقة، ولكنه كان على علاقة طيبة بالآلهة حتى حدث الشقاق) دون صعوبات.

وينبغي أن تكون التساؤلات المتعلقة بصاملى التراث وفرص القص أو الحكى مشكلات من الدرجة الأولى بالنسبة إلى البحث في الحكاية الشعبية. وإذا تم تجاهلها وطرح الدارسون، بدلاً منها، فرضيات عملية غير أكيدة، فلابد وأن تكون النتائج خاطئة بدرجة أو بأخرى. ومرة أخرى، فإنه من الأهمية القصوى أن نقيم التوازن الصحيح بين وجهات النظر القائلة بالتأثير، وتلك القائلة بالانتشار.. بين تقليدية التراث وصياغاته الجديدة.

واعتقد أن وجهات النظر هذه واضحة بنفسها، لكن عندما كتب أرنى مقالاته العلمية monographs، فإن أحداً لم يعارض مقارنة كرون مع الدوائر المنتشرة فوق المياه، رغم أن «بنفى» قد أدرك بالفعل أهمية العلاقات التاريخية بين الشعوب. ولقد دعم كرون وجهة نظره بقوله: إن الحدود لا تشكل - في رأيه - مقاومة لانتشار الحكايات الشعبية، لأن سكان الحدود يكونون ذوي لغتين، وسكان الحدود هؤلاء لا يلعبون - مع ذلك - أى دور هام في هذه الموضوعات لأن عدد حاملي أو مستقبلي التراث بينهم ليس أعلى منه في الأماكن الأخرى. فالدانمارك لها حدود واسعة مع ألمانيا، وفيها سكان ذوي لغتين، لكن تأثير التراث الألماني الذي نجده في الدانمارك يرجع القليل منه إلى مسألة سكان الحدود ذوي اللغتين، ويرجع أغلبه إلى المهاجرين الألمان، وإلى هؤلاء الدانماركيين الذين عادوا إلى بلادهم بعد إقامة طويلة في ألمانيا. أما السويد، فلديها أيضاً حكايات شعبية من التراث الألماني، وليس هناك دخل لسكان الحدود فيها، حيث إنها تعزى بكاملها إلى المهاجرين الألمان أو السويديين الذين عادوا من ألمانيا إلى وطنهم. وفي كلتا الحالتين، ربما كان التأثير الألماني يرجع أيضاً - وعلى نحو طبعى - إلى الحكايات التي ترجمت في كتب الأطفال وكتب الشباب، وهى الإمكانية التى ينبغي أن توضع في الاعتبار في أى مكان.

والاستعارة metaphor الأخرى، التى استعملها كارل كرون لتوضيح طريقة انتشار الحكايات الشعبية، كانت هي

بسبب اهتمامهم بسماعها تُحكى مرة أخرى، حيث يظهرون الحامل الإيجابي للتراث - حكاة التراث Traditor - كحكاة أو قاص Narrator جيد، ويطلبون منه أن يحكى. ولكى تنتقل حكاية من موطن الحكاء (القاص) إلى مكان آخر، فينبغى، ليس فقط أن ينتقل بعض الإيجابيين إلى المكان الجديد، بل إن يبقوا فيه مدة كافية لتدريب حكاة للتراث Traditor جديد. وهذا النوع من الانتقال يتواجد في أكثر الأنواع بعداً عن المنهجية، حيث لا يخضع لآى قاعدة، وليس لديه أدنى تشابه مع نظرية الحلقات التى تنتشر فوق سطح الماء.

ومن فرضيته الخاطئة، تلك القائلة بانتشار الحكايات مثل حلقات فوق الماء، استنتج كارل كرون أنه إذا وجد تراث في مكانين (أ) و(ب)، فلا بد أن يوجد أيضاً في كل المنطقة الواقعة بينهما. والاستدلال مستخلص على نحو صحيح، ومع ذلك فهو خاطئ؛ لأن كل المقدمات خاطئة. فعندما أعلن اكسمل أولريك Axel Olrik أن الأسطورة القوقازية عن العملاق المفيد Fettered Giant قد انتقلت إلى الشمال من منطقة القوطيين Goths على البحر الأسود عن طريق زيارة القوطيين لوطنهم الشمالي القديم، اعترض كرون على هذه النتيجة. لأن أسطورة العملاق المفيد لأبد، حينئذ، وأن تكون قد حدثت في كل المنطقة المحيطة بروسيا. ولأنها لم توجد هناك قط، فإن انتقالها من منطقة القوقاز إلى الشمال يصبح غير ممكن.

إن أى شخص يعرف أى شئ، عن حياة التراث الحقيقية سيكون قادراً بسهولة على أن يثبت خطأ هذا الاستدلال. فالقوطى الرحال، المساعد في وديان روسيا - بالرغم من أنه كان في الواقع مضطراً للسفر على شواطئ المتوسط حول أوروبا - لم يكن مستجاباً طوال الرحلة كلها لأن يحفظ في ذاكرته ما يسمعه من تراث. ربما لم يكن مضطراً للاحتمك بالشعوب مالكة الأرض التى يمر بها، بل إنهم أيضاً لديهم لغة لا يعرفها، وحتى إذا تم تبادل الحديث بواسطة مترجم أو بواسطة إشارة، فإنه لابد وأن يكون حديثاً للحصول على المعلومات الضرورية عن الطريق، أو عن تلك الأشياء التى يحتاج أن يحصل عليها عن طريق المقايضة. ومن المؤكد أنه لن يضع في رأسه أن يزيد مخزونه من الحكايات أو قصص الأبطال أثناء هذه الإجراءات. وحتى إذا حدث في مناسبات قليلة، فالأغلب أنه سيكون شيئاً قليل الأهمية لاستمعيه، وبالتالي فلن تعيش الحكاية هناك. وحيث إن المسافرين لن تكون له حاجة لاستعمال قصصه التراثية في طريقه، وليس لديه فرصة ليحكى، فالأغلب أن الفرصة ستأتيه عند وصوله إلى

التيار الذي يتدفق في اتجاه محدد. وأعتقد أنه أخذنا - في الأغلب - من المدرسة الهندية. ولقد كان عمله الأول - في الواقع - موجهاً ضد التفكير الأحادي للمدرسة الهندية. لكن تآثر التراث بالشرق كان حقيقة لا يمكن الطعن فيها، وكذا حقيقة أن فرنسا أثرت في أوروبا، جداً، من خلال حكاياتها الخرافية. وبالتالي، فقد اعتبر هذه التأثيرات كتيارات ينبع جزء منها من الهند والآخر من فرنسا.

ولقد كان حرفياً في استعارته هذه. فقد أوضح - كما اسلفنا - أن هناك تيارين من الحكايات الشعبية للتراثية النقي في فنلندا، أحدهما من الشرق حيث ترك بصمة روسية على المخزون الكارليسانى من الحكايات، والآخر من الغرب حيث ترك في التراث الشعبي لغرب فنلندا صبغة سويدية. لقد قال لي إنه يبدو أن هذه الحقيقة Fact تقترح قانوناً: «حين يلتقي تياران تراثيان فسوف يختبر كل منهما الآخر».

ومع ذلك، فكل هذا التعليق يبقى قائماً على خطأ. فنلندا كان تحت السيطرة الروسية لمدة طويلة، ولم يتحد مع غرب فنلندا في بوندية كبيرة إلا في عام ١٨٠٩. ولم تكن تيارات التراث من الشرق ومن الغرب والمعارية في مناطق الحدود ذات اللغتين هي التي تسببت في تشكيل هاتين المنطقتين المختلفتين هكذا في التراث. فالجزء الفنلندي الذي انتمى سياسياً للسويد مثل هذه المدة الطويلة، تم تزويده - في ذلك الوقت - بكثير من الضباط والموظفين السويديين، والذين غالباً ما أحضروا معهم خدماً سويديين الجنسية. أما الجزء المنتمى سياسياً لروسيا فقد استقبل - بطريقة مشابهة - حراساً وموظفين روس. وبين هؤلاء السويديين والروس - الذين جاؤا إلى البلاد لأسباب سياسية - كان هناك كثير من حاملي تراث الحكايات الشعبية. وقد غرس هؤلاء تراث بلادهم من الحكايات الشعبية في فنلندا. وبهذاً ذلك فإن قانون التيارات التي تلتقي يكون خاطئاً كلياً ومؤسساً على فرضية غير صحيحة.

وفرضية أخرى، أكثر طبيعية بالنسبة إلى المراحل الأولى للبحث في الحكاية الشعبية، ألا وهي أن الصيغة الأصلية، للحكاية الشعبية ينبغي أن تكون الأكثر اكتمالاً والأحسن، وأيضاً، الأكثر منطقية. وهكذا، حيثما توجد الصيغة الأكثر أصولية، فسيكون هذا، أيضاً، هو الموطن الأصلي للحكاية. وأحسن الحكايات وأعظمها تكون هي الأكثر شعبية، وتعيش بسهولة أكثر. وبذلك يكون الدارسون قادرين على افتراض أن التنويعات غير الكاملة والفقرية نسبياً هي نواتج

الاتصااط. وقد كانت هذه هي وجهة نظري عندما بذلت مجهوداتي الأولى في مجال بحث الحكاية الشعبية. ومع ذلك فلم تكن وجهة النظر هذه مؤسسة على خبرة، بل على تخمين وحس فقط. ومهما كانت هذه الحجة معقولة ظاهرياً إلا أنه لا بد من وصفها بأنها فرضية غير صحيحة.

والحكايات الشعبية التي ألفت مع قصص الأبطال (أو على أساسها) كتقطة بدء هي حكايات غير قليلة، ومينند يكون الأصل - بالطبع - هو قصة البطل. وربما استعرت قصة البطل على طريقة الحكاية. وربما ابتدع مؤلفو حكايات عديدون امتدادات مختلفة كلياً لنفس القصة. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك مثل الحكايات المتنوعة عن الميت الشكور Grateful Dead (508 - 505). ونواة الحكاية هي أن رجلاً يتكفل بدفن جثة لم تعرف. وأضيف إلى هذه النواة - في مرحلة قصص الأبطال - حدث موازي يعتبر كجائزة للمعرفه والقصة Sagn موجهة بهذه الإضافة في شيشير (De divinotian, I, 21). لكن هناك مؤلفين متعددين للحكاية استمروا في التأليف - انطلاقاً من القصة Sagn - جاهلين الميت الشكور يدخل في خدمة الشباب الكريم. دون أن يكشف نفسه - ويساعده في مناسبات هدية، ولذلك ينتج في أن يخرج أميرة. ويمكننا أن نتخيل أن مؤلفي الحكاية العديدين كانت لديهم القصة Sagn، وهي فقط، التي كانت تحت تصرفهم؛ لكن ربما يكون واحد أو كثيرون منهم قد سمعوا حكاية كاملة وألغوا أخرى بنفس البداية. وإذا كان الأمر كذلك، فيمكن إذن اعتبار القصة الجديدة كتبديل في النموذج، ولكن من الصعب تقرير ذلك على نص أكيد في حالتهم. ويوجد في الشرق تبديل في بداية حكاية الميت الشكور، فقد صيغت بحيث يفصل أمير بين لعبان وضفدع، ولكن - لكي لا ينجع اللعبان في طعامه الطبيعي - يعطيه قطعة من لحمه هي وفيها بعد، حين يتحول اللعبان والضفدع إلى الهيئة الإنسانية يتأنيان للأمير كخادمين ويساعدها في الحصول على الأميرة بنفس الطريقة الموجودة في حكايات المساعد الميت.

والتشابه بين الافتتاحيتين كبير جداً، لدرجة أنهما لا يمكن أن يكونا مستقلتين إحداهما عن الأخرى. والصيغة الأخيرة المكتسبة لابد وأن تكون تغييراً في الافتتاحية حكاية المساعد الميت ولكنه تحول إلى قصص أخرى عن لعبان وضفدع.

والتغيير mutation ظاهرة هامة جداً في الحكايات، وليس من السهل دائماً أن تقرر أي حكاية - بين تلك

الحكايات العديدة المتغيرة عن حكاية واحدة - أنها الأقرب إلى الصيغة الأصلية. وربما يستبدل عنصر أصلي بتغيير جديد ما، لكن التغيير الجديد ربما يستسلم أيضاً للصيغة الأقدم، ويكون غير قادر على أن يعلن عن نفسه لحساب نفسه. وإذا كان العنصر شعبياً بوجه خاص، فإن هذه الحقيقة ربما تفرى العديد من الحكايات لتغييره بعدة طرق.

وكمثال على مثل هذا العنصر الذي يكون شعبياً في موطنه، حيث يتواجد بعدة تبادلات عنصر الـ Hjäyninganig المعروف جيداً للمتخصصين في اللغة والحضارة الألمانية. وهو عنصر مستعار من إيرلندا بواسطة شعراء اسكتلندياً القدام، وخلال عصر الفايكنج كان هذا العنصر شعبياً في الشمال، حيث كان مغطى بقصة بطل الماني، لكنهما اختلفا معاً، فيما بعد، من التراث الشعبي الشمالي. أما في التراث الأيرلندي فلزائل شائناً حتى اليوم، وأصبح ملحقاً بالقصائد الشعبية الفنلندية Finm - Cycle. وهذا العنصر هو عن مناقسة (مباراة) تتجدد دائماً؛ لأن ساهرة تعيد إحياء المحاربين الذين سقطوا في المعركة فينشون - في اليوم التالي - حرباً على الغزاة، وتنتهي المباراة بواسطة بطل أجبنى لا يعود إلى بيته لكي يتراح بعد النصر؛ ولكن يبقى في ميدان المعركة انتظاراً للسامرة، ويقام سحرها اللوم ويقتلها، وهناك أيضاً تبادلات (تغييرات)، إحداهما، على سبيل المثال، عن فنلندي يصل إلى بلد العملاقة، حيث عُيِّن قزماً في بلاط الملك، ويلاحظ أن الملك متعب باستمرار، لأنه يقعين عليه أن ينازل - كل ليلة - عملاقاً لا يستهان به في نزال فردي، فيذهب الفنلندي إلى القتال بدلاً منه، فيقهر العملاق ثم أباه، وأخيراً أمه التي كانت أسوأ الجميع. أما أي هذه التعديلات المتعددة هو الصيغة الرئيسية لهذه التيمة، فليس هناك أي شك في أن أبسط صيغة وأقلها تعديلاً في هذه الحالة - وأجرى على القول - هي الأكثر شيعواً في إيرلندا والأكثر أصولية.

ومثل آخر هو حكاية سندريلا. ويحكى سترايو كيف أن رادويس - الفتاة الجميلة في مصر - قد فهمت وهي تستحم بفرد حداثها، إذ خلفه أحد النسور وطار ليلقي به في حجر الفرعون الذي قرر أن يتزوج الفتاة صاحبة الحذاء، ويجعل كل النساء يجربن الحذاء حتى يعثر على رادويس. وهذه واحدة من أقدم التسجيلات لحكاية سندريلا، ونحن نشعر بالمفاجأة لعدم وجود الفصل الخاص بحفل الأمير الذي رأوا فيه وقتته، وكيف فقدت حداثها أثناء إصراعها للعودة إلى البيت. ونحن نتساءل ما إذا كانت هذه صيغة محرفة وناقصة أم لا؟ الأمر الأكثر منطقية أن تقع في الحب مع شخص رآه

عن أن تقع في الحب مع شخص لم تره (٢٠) كما أن الفصل الخاص بالحفل غير موجود في أقصى الهند أيضاً، حيث يحمل نسر الحذاء بعيداً ليسقطه في حجر الملك، ولابد وأن نعتبر أن الصيغة الأبسط والأقل منطقية هي الصيغة الأصلية، وفيما بعد، في مكان ما، طورها أحد مؤلفي الحكايات بإضافة الفصل الخاص بحفل الأمير، وهذا الفصل الإضافي ساد في كل مكان. أما في ضواحي المنطقة، في أقصى الهند. على سبيل المثال، أو في التسجيل القديم جداً الذي دون في مصر، وهي بلد آخر على هامش المنطقة، فقد بقيت الصيغة الأكثر بساطة، وحقيقة أن الصيغة الأصلية التي بقيت في ضواحي المنطقة التي انتشرت فيها الحكاية لا تعنى - مع ذلك وببساطة - أن أحد هذين البلدين يجب أن يكون الموطن الأصلي للحكاية. ففي مكان ما على حافة المنطقة، أو في مكان آخر بعيد أو معزول، ربما بقيت الصيغة الأقدم والأكثر أصالة؛ لأن الصيغة الأحدث والأحسن لم تبعد كثيراً جداً، ولا يمكننا أن نقول أين ألف الفصل الخاص بحفل الأمير، لأن كل حكاة للصيغة الأقدم سوف تطور ترجمت بمجرد أن يسمح الإضافة الجديدة، فيجدها مثيرة كما هي وأكثر منطقية أيضاً، وبالتالي، ففي هذه الحالة أن تعطي الصيغة الأصلية أي مؤثر عن الموطن الأصلي لها والذي تلائم. فالنسر الذي يسقط الحذاء في حجر الفرعون هو تنويعه تعديلية عن الطائر الذي يسقط شعر المرأة الذهبي في حجر الملك، وينتج عن ذلك أن الملك يرسل بطل الحكاية ليجلب عن الجميلة صاحبة الشعر. وهنا ينبغي دراسة حكاية سندريلا في ارتباطها مع النماذج العديدة لها، وما إذا كانت التيمات الافتتاحية - سواء الشعر أو خصلة منه - لها علاقات تعديلية مع تيمة النسور والحذاء. إن النماذج المختلفة لحكاية بهذا القدر من التعديلات في تيمات الافتتاحية توضح قليلاً هذا الموضوع.

ويمكننا أن نأخذ مثلاً ثالثاً من حكاية الهروب السحري المذكورة آنفاً. فمن بين المهام الشاقة، التي حدها الغول للبط، سقط أحد هذه المهام من كثير من التنويعات الأروبية للحكاية. ففي إيرلندا وكل أوروبا الغربية مثل فرنسا وأسبانيا، يطلب من البطل أن يجلب بيضة من فوق قمة شجرة تصل للسحاب، وجدها ناعم كالزجاج. وتشير عليه ابنة الغول - التي ساعدته في مهامه السابقة - بأنه ليس هناك حل سوى أن ينبجها ويستخلص كل عظامها من جسدها ليستخدما في التسلق؛ لأنه إذا وضعها على جذع الشجرة فسوف تصبح دعامات يضع عليها قضيته قديميه ويتمكن من

يُحجر الفصل كله ويُستبدل بشيء مختلف تماماً، كما هو الحال في الكثير من التنويعات المدونة شرق خط الطول الخامس، شرق جرينتش.

وفي كثير من الحكايات هناك عدد كبير من التعديلات التي أدخلت. بدرجة أو بآخرى - طبقاً لنوع الحكاء الفردى، أو ابتكرت بهدف تقديم شيء ما جديد، وحكاية قلب الغول (الشيطان) في بيضة (Aa 302) لديها تنويعات كثيرة للنماذج التعديلية، كل حسب منطقة انتشاره، ولكن من الواضح أن جميعهم من نفس النموذج. وهناك أيضاً تعديلات أدخلت مُستهدفة طبقاً لاجتماعية معينة، فمن بعض الحكايات - على سبيل المثال - هناك تعديلات خاصة للبحارة والمجنون، أدخلت طبقاً لنوع المستمعين المهتمين بمثل هذه الحيل الجذابة، فجعلت البطل بحاراً أو جندياً على التوالي.

لقد أُلزمت نفسي، عند الحديث عن التعديلات بالتغيرات الأكثر شمولية، الناتجة عن إعادة التكوين المعنوية. وكثير من التعديلات الجديدة أدخلت بطرق مختلفة. وكل مستقبل لحكاية تراثية سوف يُدخل دائماً بعض التغيرات في بعض التيمات، وجزء من هذه التغيرات يتم بسبب ضعف الذاكرة، وجزء آخر لجمال القصة تتوافق أكثر مع رؤاه وأوقاس سامعيه أو لتتلاءم مع التيمات الأخرى في الحكايات الأخرى التي يعرفها. وهذا حقيقي، وبالأخص، عندما يتعلق بتميمات الحكاية. فإذا كان لمنطقة ما حكاء جيداً أو قُرأت فيها مراراً بعض كتب الحكايات، فمن الممكن بالتالي أن يوجد كثير من الأشخاص الذين يكون شغافه لى يدونون على الورق نفس الحكاية بتغييرات فردية توافقه. وهذا لا يعنى أن كلاً من هؤلاء الناس قد تلقى تراثه من حكاء تراث Traditor منفصل خاص به، كما حدث وافترض لتوضيح هذه الحقيقة^(٢١).

وهناك تبديل آخر حدث في محتوى الحكاية عن طريق التكييف Oicotypification، والذي يتكون من توحيد معين للتنويعات داخل منطقة ثقافية أو لغوية بذاتها، من أجل عزلها عن المناطق الأخرى. وربما يتكون من طرف أن تغييراً واحداً هو الذي ساد على باقي التغييرات ليصبح هو النموذج المتكيف في المنطقة المعنية. والتكييف يأخذ - كقاعدة عامة - وقتاً طويلاً، وبالتالي فلن يوضح ذاته في كل الحكايات الشعبية^(٢٢) وسوف أستشهد بمثال أو اثنين.

حكاية الأوديساس والبوليفيموس Polyphemus، جمع بوليفيم وهو ملاق ذو عين واحدة وهسته معروفة - المترجم انتشرت في كل أوروبا، وغالباً ما تحثوى على فصل غير

المسعود، وينبغى عليه إثناء نزوله أن يأخذ العظام معه ثم يلقيها في البحر، وحينئذ سوف تعود إلى الحياة مرة ثانية؛ لكنه ينسى مفصل أصبعها الصغير في أعلى الشجرة. وهذا الفصل المفقود من جسددها، والذي يسبب الكبر، يتحول إلى الفصل مهامه الأخيرة^(٢٣).

هذا الفصل غير موجود على الإطلاق في أي من التنويعات المدونة لأكثر من أصل شرقي، ولكن بسبب وحشيته الساذجة فهو شعبي جداً في أكثر أماكن غرب أوروبا ميغاليكتية. ففي أسبانيا دونت صيغة أخرى لنفس الفصل: يجب على البطل أن يجلب خاتماً من قاع البحر، وبمساعده تشير عليه بوجوب قتلها، وأن يملأ إناءً بدسها ويملأ آخر بأحمها وأن يلقي بكليهما في البحر. حينئذ ستتحول إلى سمكة تجلب له الخاتم من القاع، ثم تعود فيما بعد إلى هيئتها الإنسانية. ومن الواضح - برغم عدم التشابه في نواير أخرى - أن التيمتين هما تعديلات لواحدة؛ لأن هذا الفصل ليس فقط يقع في نفس المكان في بناء الحكاية، بل إنه أيضاً يتضمن قتل الفتاة ونصير إلقائها في البحر. وفصل الخاتم أقل منطقية؛ حيث إن ذبحها مفسر أفضل بواسطة الطرف الذي تكون فيه عظامها محلوقة لصنع لريجات سلم، ولكن من غير المفهوم لماذا يكون هذا الإجراء ضرورياً لكي تتحول إلى سمكة. والواقع أن التدوين الأسباني له نظير في أيرلندا وأخر في النبلان وأخر في ساموا؛ حيث سجلت في صيغة قصة شعرية بطولية قديمة، ووجدت هناك قبل وصول الأوربيين. وبالتالي فسوف أتمسك برؤيتي لهذه الصيغة باعتبارها صيغة بدائية جداً للفصل موضوع النقاش، خلقت فيما بعد في الجزء الأكبر من المنطقة، لأنها بدت غير منطقية، أو وحشية وغير ضرورية. وفي أوروبا الغربية أفسر شخص ما التعديل الخاص بالشجرة، ربما كان هذا له صلة بتمية جبل الزجاج المنصمة في حكاية كيبويد وبسبب^(٢٤).

وهذا التعديل حل تماماً، في الأغلب، محل التيمية الأقدم. فغنياً بعد أصبح تيمية الخاتم في قاع البحر نظائر كثيرة وخاصة في تراث البحر الأبيض، ولكن بحلول مختلفة للمشكلة. فالخاتم يعثر عليه في إحدى السمكات التي يتم اصطيادها. أو تحضره سمكة أو ضفدع أو طائر برمائي على استعداد للمساعدة.. إلخ^(٢٥). وإذا كان الأمر كذلك فإن الصيغة الأصلية لا تشير إلى موطن الأصل. وينبغي افتراض أن الحكاية قد وصلت ساموا في نهاية رحلتها الطويلة جداً، لكن لابد وأن تكون قد تركت بلد الأصل قبل أن يقدم أي شخص بالتعديل الخاص بالشجرة، وبالتأكيد أيضاً قبل أن

موجود في الأوديسا. فحين يخرج الرجل من عرين الغملاق فإن الأخير يكرمه بهدية الضيافة، وعندما يأخذها فإنها تنصق به، وتقل تصرخ كاشفة للعلاق عن مكانه، وعندما يكاد العلاق أن يمسكه يضطر الرجل لقطع أصبعه أو يده؛ ليتخلص من الهدية ويستطيع الهرب. وفي تنوعات أوروبا الغربية، وبالأخص في التنوعات الكلتية (Celtic) - والكثيرون هم سكان بريطانيا الأائل - المترجم) هناك دائماً موضوع الخاتم الذهبي، أما في تنوعات أوروبا الشرقية فهي صولجان أو عصا أو فأس من الذهب، والنموذج المتكيف يظهر بالتالي في نمودجين متكيفين مختلفين، أحدهما بخاتم والآخر بسلاح. ومن الصعب القول أيهما هو الأصل؛ ولكن لابد وأن يكونا قد اشتقا - من مصدر عام - للمحتويات التي تم تثبيتها بطريقة مختلفة شيئاً ما. ويمكننا أن نتسلسل عن الزمن الذي تواجد فيه النمط الرئيسي العام، وهو منهج ذو رؤية خاصة بالبحث الدراسي المحدود manographic فقط. ولكن لا يمكن الحصول على المعرفة الضرورية عن طريق هذا النوع من البحث؛ إنيتاتي ذلك فقط عن طريق البحث الشامل في كل مخزن الحكايات في سياقاتها الطبيعية. فالمنهج System الطبيعي الذي يجمع هذه الأنماط باعتبارها مرتبطة جداً مع بعضها البعض، فيوضح بالتالي بعضها البعض كما هو مطلوب، هذا المنهج تكون له أهمية عظيمة لهذا العمل. والعمل التنويبي المستمر سيكون بالطبع ضرورياً أيضاً.

ورأى كرون وأرنى في دراسات monographs الحكاية الشعبية مهمة فورية ينبغي أن ينجزها العلماء، ومع ذلك، فلم يكن ممكناً - بواسطة مثل هذه الدراسات المحدودة - mono-graphs - حل أهم مشكلات البحث في الحكاية الشعبية، ولم تجذب هذه الدراسات سوى اهتمام ضئيل. وكقاعدة عامة، فقد أزم الدارسون أنفسهم باستعمال هذا النوع من الدراسات في علمهم الأول. والحقبة أن أي طالب يستطيع - دون معرفة مسبقة - أن يجمع المادة المتنوعة لمثل هذه الدراسات المحدودة monographs من الكتب المتاحة الآن. وبمجرد أن يتم جمع المادة يمكنه بالطبع تصنيفها جغرافياً، وأن يخرج الأنماط... إلخ. وإذا لم يكن ملماً أو عارفاً بأمية الاهتمام الفاسل لهذا العلم، وأيضاً بحياة الحكايات والقوانين التي تحكمها، فسوف تكن النتيجة غير هامة. هذا على الرغم من أن جميع المادة دائماً ما يعطى بعض النتائج الجديدة.

وعند مواجهة مهمة إعداد دراسة monograph لحكاية شعبية، فحتي العالم اللغوي المتمكن، غير الغارق في مشاكل

الترات، سوف يكون في الأغلب معاقاً مثل رجل جديد على الميدان، بصرف النظر عن أن تدريبه الفيلولوجي ربما يمكنه من اختيار موضوعات أكثر إثارة للاهتمام لكي يخصصها للفحص. فهو إن يأخذ - كيفما اتفق - رقماً ما لطران من طرز أرنى - طومسون، ولكنه سيفضل حكاية ذات اتصال واضح مع إحدى الأساطير، أو قصص القديسين أو الحكايات الخرافية أو ما شابه، حيث يستطيع أن يجذب الاهتمام؛ لأنه يعرف أن هناك رغبة بين الدارسين لإلقاء الضوء على منابع التراثية للحكاية. ومع ذلك فهو ينسى أن التراث الشعبي محكوم بشيء آخر غير الشعب الذي ينتمي إليه. وفي الأغلب الأعم نكون متمسكين بالتفكير في الفترة البعيدة، حيث كان الكلتيون Celts والسلاف يعيشون جنباً إلى جنب بالقرب من الجبال الكارباتية Carpathian mauntains.

ونحن نصدد بنفس الفكرة عندما نرى كيف أن تغييراً في حكاية قلب الغول (الشيطان) في بيشة (302) (Aa) (٧٦) قد انقسم إلى نمطين متكيفين: أحدهما سلافي والآخر كلتي Celtic. في النمط السلافي، يكون الأمير بالأميرة التي تعطيه كل للفتايات محذرة إياه ألا يفتح باباً معيناً. ومع ذلك فهو يفعل وعندئذ يجد في الصورة غولاً، أو عملاقاً متقيداً إلى الحائط أو موضوعاً في برميل معلق عليه. ويطلب الغول ماءً والبطل يعطيه إياه. ولكن عندئذ تنكسر السلاسل أو البرميل ويهرب الغول بالأميرة ويختفي. والفصل الموازي في النمط الكلتي المتكيف لنفس التفسير يجعل البطل يمر - في طريقه لقتال ثلاثة عمالقة - برجل عابٍ مربوط إلى شجرة ويطلب منه أن يصره. ويرفض الأمير طلبه مرتين، ولكنه يصره في الثالثة. عندئذ، وفي اللوقت نفسه، يجد الأمير نفسه عارياً ومقيداً إلى الشجرة، والرجل الذي تحرر يهرب بالأميرة. ومن الواضح أنه يوجد هنا نمطان متكيفان مختلفان لنفس التفسير. وعندما تأخذ الشبكة مجرى مختلفاً، فإن ذلك يرجع إلى حالة أن كلا النمطين قد تطور بشكل مستقل لفترة طويلة، ولون أي تجديد للصلة التراثية.

كل هذه الأسئلة عن حامل الحكاية التراثية، وعن الحالات التي يكون فيها التراث مستعملاً ويمكن نقله، وعن التغييرات التي يمكن أن تحدث بواسطة أنواع مختلفة من التحول والتكيف التمييزي Oicotypification، هي أسئلة طبيعية؛ للقلل العظيم لدراسة علمية للحكاية الشعبية، ونتائج مثل هذه الدراسة لا تستطيع - حتى بأحسن المناهج - أن تكون صحيحة إلا إذا أسست على معرفة صحيحة بحياة الحكاية الشعبية والقوانين التي تحكمها. وعندما انشا كرون

منهجه، لم تكن المعرفة الضرورية متاحة، وقد توصل إلى قوانين مختلفة عن تلك التي تنطبق على الأدب المكتوب، فقد اعتاد على تحديد تاريخ الإنتاج الأدبي من أقدم مخطوطة محفرتاً بها (هذا الإنتاج)، أما هنا فليس ثمة سبب يدعو إلى تخمين ما إذا كانت للمخطوطة الأقدم نسخة من مخطوطة مفقودة لتصور أقدم أم لا.

إن الحكايات وقصص الأبطال الشعبية التراثية أكثر إهمالاً للزمن من المخطوطات، والعالم اللغوي philologist غير ملم بطبيعتها الحقيقية سوف يقع بسهولة في الاستدلال الخطأ القائل بأن أول تلميح (أو ظهور) في الأدب لقصة بطل أو حكاية، فهو في الأغلب مشتق مباشرة من النموذج الأصلي للحكاية المعنية، وبالتالي يعتبرها أقدم في الزمن بعدد أو عقدين. وهو لا يظن في إمكان أن الرواية المعطاة في مصدره المكتوب ربما كانت جزءاً موصلاً أو زائفاً، بالضبط مثلما توجد تنوعات جيدة ومنحولة في أن واحد بين التسجيلات المدونة في هذا المجال بواسطة علماء اليوم، مثمما كانت الحالة دائماً بالطبع. فليس لديه معرفة كافية بعبادات الشعوب العالمة في التفكير والتعبير عن أنفسهم، وليس لديه معرفة بالرخصة للمنوحة للحكايات الشعبية فيما يخص تطور التيمات الثانوية قليلة الأهمية للحبكة الرئيسية. وهو، بالإضافة إلى ذلك، غالباً ما يعطي أهمية كبيرة للتفاصيل التي تكون لاصلة لها بالفحص اللغوي للموضوع.

ولتوضيح هذا سوف أعطى مثلاً أو اثنين. فاول مؤثر لوجود حكاية الهروب السحري (Aa 313) موجود - كما ذكر من قبل - في حكاية الأرجونوتس. ولا يمكن أن نعتبر أن هذا يمثل الحكاية الأصلية بأي شكل أكثر مما يمثل التسجيل المدون في ساموا للأغنية الشعبية الساموانية عن البطل سياتي Siaty^(٣٧)، والتي دونت في بداية القرن التاسع عشر. والحكاية البطولية الإغريقية تتكون من اندماج ثلاثة أنماط متميزة للحكاية على الأقل، كما أن الفصول الأصلية حلت محل بعضها جزئياً، وهذه حقيقة تقلل من أصالتها. بالإضافة إلى ذلك، قام الشعراء الغنويين بإندخال تعديلات Remodeled في أماكن كثيرة منها، وابعدها عن المحتويات والصيغة الأصلية للحكاية. بالإضافة إلى أننا تمكنا من تحديد بعض السمات - كمسات أصلية فعلاً - من بين أشياء أخرى تتفق تماماً مع الرواية الساموانية بالمقارنة مع كل التنوعات الأخرى. والتنويع الهامشي في ساموا تعطينا، في أكثر من مجال - معايير جيدة لتحديد الصيغة الأصلية للحكاية، بالرغم من أن ساموا لا يمكن أن تكون موطنها الأصلي^(٣٨).

ومثال آخر في الحكاية المصرية القديمة عن الآخرين، والمذكورة من قبل، إذ لوكنها تتألف من نظمين للحكاية اتحدوا ليشكلاً نمطاً واحداً، فإنها تساعد الباحث في تحديد كثير من اللامح أو السمات المتضمنة في كل منهما باعتبارهما أصيلاً، وبالإندماج التام اختفت سمات هامة من كل منهما وحلت محلها أجزاء من كل منهما. والتسجيل المصري القديم ليس بكتيبي الصيغة الأصلية لأي من الحكايتين اللتين خرج منهما. فإذا فحصت حكايات هذه المجموعة بواسطة عالم لغوي نوفا معرفة حميمة ببحث الحكاية الشعبية. وقبل اكتشاف البرديات المصرية - فسوف يجد بالتأكيد تاريخ الحكاية ببعض العقود قبل تأليف كتاب الشاب الروماني الذي يحتوي على أقدم تسجيل أوربى للحكاية، أو ربما صنفها ببساطة على أنها هندية.

إنني أروض هذا بمناسبة الطلب الواقع على بحث الفولكلور من الدوائر اللغوية في السويد، والذي سيكون (أي البحث) لغوياً صريحاً، مما يتطلب فقط إثبات أن كاتبه لا يفهم على الإطلاق كم هو هام بالنسبة إلى الأمور التراثية أن تكون مدروسة طبقاً لقوانينها الخاصة. ولأزال أسوأ شيء هو الاقتراح القائل بأن بحث الحكاية الشعبية ينبغي أن يكن استكشافياً، وليس مقارناً. ومثل هذه العقلية الوطنية الأحادية جريت فعلاً، ولم يكن لها أي أهمية أكثر من كونها تحذيراً.

ومن ناحية أخرى، فمن الواضح أن التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور ذو أهمية قصوى، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور، كما تم إثباته من الأدب القديم - كما أظن - في الأسئلة المذكورة. لكن المادة الشفهية ليست أقل أهمية لوضع مستويات المصادر القديمة في الحياة الكاملة التي تنتمي إليها، وأسد العجز في حالتهم التي غالباً ما تكون ناقصة وفاسدة.

لقد كانت فكرة كارل كرون، تلك القائلة بأن كل نمط حكاية منفصل ينبغي أن يعامل بدراسته دراسة علمية خاصة به، وفيما بعد يبدأ «البحث المناسب للحكاية الشعبية». وقد أثبتت المحاولة المخلصة أن البحث المناسب للحكاية الشعبية ينبغي أن يكون موجوداً قبل أن يكون التعامل مع كل أنماط الحكاية ممكناً بوقت طويل، وينبغي أن تكون هذه الدراسات مباشرة. بحيث تكون الاستقصاءات فيها أكثر إثارة للآخرين - واللغويين منهم في المقام الأول بالطبع، هؤلاء الذين ينبغي إقامة التعاون المشترك معهم - عنها بالنسبة إلى الفولكلوريين المحترفين.

وهذا كان عمل اكسل أو لريك ومولتي موي^(٢٩) Molt-ke Moe إذ أهمية استثنائية بأبحاثهم في القوانين الأساسية للتراث، فهو عمل مؤسس على رؤية عميقة وشاملة للحكايات الشعبية وقصص الأبطال، وعلى دراسات لحيوات هذه الحكايات والقصص في التراث، وهذا العمل قام - بالطبع - على مناهج مختلفة كلية عن تلك المطبقة في الدراسات العلمية monograph، ومن الضروري أن تدرس الحكايات الشعبية ليس طبقاً لأنماطها فقط، وإنما، وفوق كل شيء، في مجموعات، وبذلك تكون دراسة النمط الفردي مرتبطة بدراسة كل الأنماط للتقصية إلى نفس المجموعة الطبيعية. وهذا يجعل احتياجات الباحث للمصادر أكثر مما يكفى لدراسة علمية محدودة من النمط القديم. وهذا يكون

الهوامش

- ١ - النموذج أو النمط اللثكفي Olcotype، اصطلاح مأخوذ - كما سيوضح النص بعد - من علم النبات. وهو يعني شكل خاص يتخذه كائن حي ما عندما يعيش في وسط محدد، مثل: جبل أو شاطئ، بحر أو تجمع سكاني مثني، وقد استعاره سيدوف لتوضيح اللثكفي الذي يحدث للفلكلور عندما ينتقل من بيئة أو مجتمع إلى آخر.
- ٢ - المارشن milchen مصطلح ألمانى يستخدم في السويدية ليقابل مصطلح tale في الإنجليزية كما سيوضح النص فيما بعد.
- ٣ - Schimärenir Chen من المصطلح السويدي الذي احتفظ به النص.
- ٤ - ال Sagen - وفي الإنجليزية Saga، هي قصص الأبطال ذات الأصل الواقعي والتي تتحول إلى قصص أسطورية.
- ٥ - الأسطورة Pabulation، أى إضفاء الطابع الأسطوري على الأحداث.
- ٦ - نسبة للأسطورة.
- ٧ - تيل إيرلستيميل، بطل أسطوري هولندي، تقرب قصته (في الروايات والأسطورة) من قصة البطل السويدي وإيم تيل.
- ٨ - المقصود أن هذا العنصر من Festschrift قد صدر لتكريم فون سيدوف.
- ٩ - الأخوان Grimm هما يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) اللغوي والكاتب الألماني الذي أسس الفيلولوجيا الألمانية، والذي جمع مع أخيه وإيم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عدداً كبيراً من القصص الشعبية الألمانية.
- ١٠ - لقد درس فون سيدوف نفسه هذه القصة المهمة، التي اكتشفت في برنية مخطوطة عام ١٨٥٢. وأحد العناصر الرئيسية في هذه القصة هو عنصر زوجة بوتيلار، ذلك العنصر الدائع الصيغ، وفيه يقام الأخ الصغير محاولات زوجة الأخ الكبير لإغوائه، فيتهم كلباً فيما بعد من نفس المرأة بمحاولات إغوائها. ومن أجل ملخص وإف اللغصة وقائمة بعناصرها المكونة الرئيسية انظر ستيت طومسون، الحكاية الشعبية (نيويورك، ١٩٤٦)، ص ٢٧٥ - ٢٧٦.
- ١١ - جراند فيج - النيكلد، فيكتوير (١٩٢٤)، رقم ٥. ٥، No. 5. Grundtvig-Ellekilde, Eventyr (1924). العلاقة بين العنصر رقم 3241.3، وهو عنصر التقليد غير الناجح للإنتاج السحري للطعام في نموذج الحكاية رقم 552B، ويوجد هذا العنصر بشكل بدائي في الترويض والسويد، وبين العنصر رقم 32425، وهو عنصر الخفيف المنهول، والذي يعد واحداً من أكثر نماذج الحكايات الشعبية الهنديّة الأمريكية انتشاراً. وفيه لا يستطيع أحد المحتالين أن يتنج طعاماً بشكل سحري حين يلق مضيق، والعلاقة بين العنصرين غير واضحة تماماً. ويقترح فون سيدوف هنا قانون الانتشار. أما ستيت طومسون، في الحكاية الشعبية (نيويورك، ١٩٤٦)، ص ٥٦٦، رقم ١١. فيقترح تعدد مصادر تكوين الحكاية Polygenesis (المحصلة)
- ١٢ - «الهروب السحري» تقع تحت رقم 313 في طرز الحكايات، وأبرز عناصرها هو العنصر رقم D 672، الذي يسمى معوقات الهروب؛ حيث يلقي الهاربون بلشياء ما خلفهم، فتتحول بطريقة سحرية إلى معوقات في طريق مطارديهم. وهذا العنصر ينتشر فعلاً في كل أنحاء العالم. (المحررة)

- ١٣ - الثقافة الميجاليتيكية megalithic Culture، نسبة إلى عصر من العصور القديمة، وقد تميزت باستخدام الأحجار الضخمة . الخلف دون تشنوب، أو بظيل من تشنوب، وهي عموماً فترة من فترات العصر الحجري. (للترجم)
- ١٤ - للشمال الجويج في بعض عناصر الفولكلور في حكاية أرجون نوتس، المكتوبة بالإنجليزية انظر: ستيفت، خمسون، للفولكلور، ص ٢٨٠. (للمرورة)
- ١٥ - عنصر رقم D 361.1، الفئدة البجمة، موجود كمخمل لعند من طرز الحكايات للخطفة، فعلى سبيل المثال طراز رقم 400: الرجل الباحث عن زوجته المفقودة، وطراز 465: الرجل الذي يفسده بسبب زوجته الجميلة، وجوهر هذا العنصر هو البجمة التي تحول نفسها إلى فتاة. وفي ترجمات (روايات) كثيرة، يستطيع شاب صغير أن يمسك الفتاة بسهولة ملابسها كجعبة أثناء سباحتها (عنصر K 1335). وفي مقال صغير شامل يتفق أ، ه، ماتو Hatto مع فون سينوف في رفض نظرية المفالين في الأصل الهندي المقترحة من قبل هولستروم Holmström. ويقترح هاتو أصلاً بديلاً ممكناً للحكاية في منطقة القطب الشمالي والمناطق المحيطة بها، وهذا الافتراض مؤسس جزئياً على نماذج التوزيع الجغرافي وهجرات وتبادل البجع والأرز والكركي. انظر: «الفتاة البجمة»، حكاية شعبية ذات أصل شامل أسير أوبري، ٩، نشرة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، جزء ٢٤ القسم ٢، ١٩٦١، ص ٣٢٦-٣٢٧. (للمرورة)
- ١٦ - من أجل نموذج مبسط في دراسة هذه المجموعة الأدبية الهامة من الحكايات الشعبية. انظر: نيكويكو كوماياشي، أبحاث في كتاب السندياد (لندن، ١٨٨٢)، وجامي كلوستون، كتاب السندياد (جلاسجو، ١٨٨٤)، وكيليس كومبل، سبع قصص للإيطال الأسطوريين (برسبون، ١٩٠٧).
- ١٧ - ويكيل جهرمان - 1941، ليس هناك علاقة وراثية واضحة بين العنصر 2. 2131. K حيث يجعل ابن أوى القرد الأسد يشك في صنيته الشو، وبين العنصر 1085 K حيث توقع امرأة عجوز بين زوج وزوجه عن طريق نص بعض شعرات من لحيته، طراز الحكاية 1353: لثارة العجوز كصناعة للمشاكل. ومرة أخرى يظهر التساؤل ما إذا كان هذا النوع من التوازي غير التام يعزى إلى تعدد مصادر التكوين أو إلى الانتشار من مصدر أو منبع أساس عام؟ (للمرورة)
- ١٨ - جوزيف بيدي، القصص الخرافية «الهابلات» (باريس، ١٨٩٥)، وهناك دراسة أكثر حداثة، انظر نيكويكج Per Nykrog القصص الخرافية (كوبنهاغن، ١٩٥٧). (للمرورة)
- ١٩ - طراز رقم (٢) للحكاية لدى أرنو - خمسون: الدليل الضياد.
- ٢٠ - As 510 [١] بريجينا روت، عائلة الفولكلور السويدية الرائدة والمعاصرة، قامت بعمل دراسة شاملة عن هذه الحكاية المعروفة تماماً. انظر: سلسلة سنديولا (لوند، ١٩٥١). ولابد من أن نتذكر أن مفهوم «الواقعي في الحب» هو تسمية ثقافية، فالفكرة ليست موجودة في كل الثقافات، وبالإضافة إلى ذلك، فالزيجات في أجزاء كثيرة من العالم كانت (ولازلت) ترتب بواسطة عائلات الزوجين وليس بواسطة أصحاب الشبان أنفسهم. وفي بعض أجزاء آسيا اليوم لا زال شائعاً بالنسبة إلى من في سن الزواج أن يتزوجوا دون أن يريا العروس غير مرة واحدة لأجل الزواج. وهكذا، إذا لم يفسد رجل أن يرى فتاة فإنه لابد وأن يتزوج (وهذا بالطبع حالة خطبة الأخطال). وتيمية للنسر الذي يحمل الحذاء إلى الفرعون لا ينبغي أن نعتبرها هبة محرقة أو ناصية. فالنسر، مثل الخاطبة للحرقة، تصرف كوسيط مصرح له. (للمرورة)
- ٢١ - والمهمة هي أن يتعرف على الآلة المساعدة من بين أخواتها الذين يشبهونها تماماً. وهذه المهمة (موتيف رقم H 161: التعرف على شخص متحول بين أقرانه المتشابهين) يتم إنجازها بسهولة نسبية بسبب الفصل المفرد (موتيف رقم H 57). O. I. : التعرف على شخص معاد إلى الحياة عن طريق عضو مفقود). وهناك تيمات أخرى ذكرها فون سيدوف متضمنة في موتيف H 1114: تساق جبل زجاجي، P848. 3، سلم من الصطام. (للمرورة)
- ٢٢ - هذا هو نموذج الحكاية A 425، التي تمكّن من الزواج من قسم حيواني يكون موضوعاً لعند من الرسالات. انظر: ج. آر. سوان J. o. Swahn، حكاية كيبويد ويسيفيه. (لوند، ١٩٥٥). وارتقاء جبل الزجاج يحدث في نموذج الحكاية، ولكنه يوجد بشكل أكثر عمومية كهمزة بينهما العريس (H 331.1.1) في نموذج الحكاية 530: الأميرة على جبل الزجاج، وهذه هي الحكاية التي ربما ساعدت في إدخال التفسير في نموذج الحكاية 313. (للمرورة)
- ٢٣ - انظر موتيف رقم B 548. 2.1: السمكة تستعيد خاتماً من البحر، ونموذج الحكاية A 736.
- ٢٤ - لينيمان W. Liungman، ص ٢٤٥-٢٥٨. (للمرورة)
- ٢٥ - من أجل تطبيق مثير المفهوم النمط لتكنيك على المواد الأمريكية، انظر للمحق الأول، وهو تمييز النمط التكنيك في روجر: ابراهامز، دراسة هامة للفولكلور الزنجي الأمريكي، في عمق الأعراف... فولكلور سردي زنجي من شوارع لاندانيا (هاتبورى، بين، ١٩٦٤)، ص ٢٤٥-٢٥٨. (للمرورة)

٢٦ - الحكاية كما تم تلخيصها بواسطة ألون سيدوف تبعو وكانها طراز الحكاية رقم 502، الدرج الوحشي، أكثر منها نمط الحكاية رقم 302. وتتميزاته للأنماط المتكيفة لازالت صامدة بالطبع. وبالصدفة، فإن صيغة من طراز الحكاية 502 قد حُكّلت لمساهاب بواسطة كارل يونج. انظر مقاله: «ظاهريّة الروح في حكايات الجنيات في النفس والرمز»: مقالات من كتابات يونج. تحرير فيلهيلم، س. دي لازلو (جارون سيتي، نيويورك، ١٩٥٨)، ص ٦١ - ١١٢. (المحررة)

٢٧ - ج. ترنر، ساموا منذ مائة عام وماقبلها. (لندن، ١٨٨٤)، ص ١٢٠ وما بعدها.

٢٨ - واحد من أكثر الاقتراحات العملية الخالصة في البحث الفولكلوري هو مفهوم الأحياء الهامشيين أو التوزيع المحيطي. والذاكرة هي أن الروايات من مناطق هامشية أو على محيط منطقة ما تكون أكثر احتمالاً لأن تكون صيغيات قديمة (غابرة). والصيغة الأقدم ربما تكون قد ماتت أو تغيرت كثيراً في موطنها المحلي الأصلي. وعلى سبيل المثال، فالستويطنون الفرنسيون والألمانيون الذين انتقلوا إلى العالم الجديد أحضروا معهم الفولكلور الخاص بهم، وبعض الجيوب الثقافية في العالم الجديد عزلت وبقيت محافظة جداً، ولذلك فمن الممكن أن تجمع روايات للحكايات الأسبانية في وسط أمريكا وروايات فرنسية من كندا الفرنسية والتي لم تعد تُحكى في أسبانيا أو فرنسا، بل والأكثر من ذلك أن كل من سمات ولغة الحكايات تكون غالباً قديمة جداً، بحيث إنها تتطلب - على سبيل المثال - استعمال قواميس القرن السابع عشر. ومثال آخر للحياة في الهامش هو أن الكثير من أنماط الحكاية الأوروبية قد جمعت من هنود أمريكا الذين استعاروها من المستوطنين الأوائل. وبعض هذه الحكايات لم تجمع من أنحاء المستوطنين الأوروبيين، انظر: ألان دندس Alan Dundes «الروايات للتشيفية لطراز الحكاية ١١٧٦ - للفولكلور الغربي، الجزء ٢٣، ١٩٦٤، ص ٤١ - ٤٢. كمثال [تشينين Cheyenne في عاصمة ولاية ويومنغ في الولايات المتحدة الأمريكية - المترجم].

ومفهوم الحمى الهامشي كان متشعباً لدى كارل كرون في بحثه الممعة على النموذج (المقارن) الفنلندي كواحد من المعايير التي لا بد وأن توضع في الاعتبار عند محاولة تأسيس الصيغة الأقدم أو الأساسية لبند في الفولكلور، انظر: Die Folkloristische Arbeit (أوسلو، ١٩٣٦)، ص ٩٣، ١١٥، ١١٦. وهذا المفهوم استقر بواسطة وارن روبيرتس Warren Roberts في دراسته الشاملة لطراز الحكاية ٤٨٠، المرأة التي تغزل في الربيع، حكاية البنات الرقيقيات والبنات الضفدات (برلين، ١٩٥٨)، ص ٨، ١٠٤. وكمثال للغة التي حفظت فيها الأساليب الإيزابيئية في لهجة زونغ جيانا الهولندية الشرقية، انظر: ١. ج بارنيت A. G. Barnett «البواقي الصية الاستعمارية في كلام زونغ البروش»، الكلام الأمريكي، جزء ٧، ١٩٢٢، ص ٣٩٣. ٢٩٧، وكمثال في الموسيقى الفولكلورية، انظر: برونو نيتل Bruno Nettl «أنشيد الأميش، مثال للحياة الهامشية» جريدة الفولكلور الأمريكي، جزء ٧٠، ١٩٥٧، ص ٣٣٣ - ٢٨. (المحررة)

٢٩ - ربما يصل قرن سيدوف إلى دراسات موى في قوانين اللصمة. ومولتكي موى هو ابن الباحث الفولكلوري بيرجن موى Jørgen Moe، الذي أنتج تمارينه مع بيتر اسبيرنسن Asbjørnsen تجميعاً كبيراً للحكايات الشعبية النرويجية عام ١٨٤٣. وكان مولتكي موى أستاذاً للفولكلور أكثر منه جامعاً له، ومن تلاميذه أكسل أو لريك. ولقوله على يد موى كواحد من أوائل أساتذة الجامعة في الفولكلور، انظر: أكسل أو لريك، انطباعات شخصية عن مولتكي موى، نشرت زملاء الفولكلور

Folklore Fellows Communications، رقم ١٧ (هامينا، ١٩١٥). (المحررة)

٣٠ - هذه الدراسة مترجمة من كتاب: Alan Dundes, "The Study of Folklore"



تحول الإنسان إلى طائر فى الحكايات الشعبية

إبراهيم عبد الحافظ

للطير شأن متميز فى المعتقد الشعبى، فقديمًا مزجت كثير من المعتقدات والتصورات بين اعتبار الروح طائرًا، أو أنها تتخذ من الطيور أجسادًا، واعتقد المصريون فى أن الروح (البا) تسكن الجسد (الكا)، كما اعتقد العرب فى خروج الهامة أو (الصدى)^(١) من رأس القتل، وتقمصت بعض الآلهة المصرية صوراً للطيور، «ففى إدفو بالوجه القبلى تقمص إله الشمس صقرًا... ومن أجل ذلك أصبح قرص الشمس ذو الجناحين المنشورين أعم رمز فى الديانة المصرية القديمة»^(٢).

وفضلاً عن مظاهر التقديس، فقد تصور الناس من قديم أن للحيوانات وبخاصة الطيور قوة خارقة، وذلك لما يتاح لها من الفرص فى الكثيف عن المحجوب، أو السر، فهى تستطيع أن تراقب أحداثاً لها أهميتها دون أن يلاحظها أحد، وتقدر على الانتقال إلى أماكن يعز على الإنسان الوصول إليها، ولذلك يعد العارف بلغة الحيوان أو الطير محظوظاً، وأن هذه المعرفة تفتح له آفاقاً من العلم لا يدركها غيره، وتمنحه القدرة على أن يأتى بأعمال تجاوز الطاقة المعقولة عند سواءه^(٣).

الجميع بلا استثناء، وأنها موجودة فى كل بيئة، وعند كل أمة، وبين مختلف الأجيال والطبقات»^(٤).

وتلجأ الحكاية للشعبية عند تناول الطير فى الغالب إلى تصويره ضمن عالم مجهول، وهى بأسلوبها الساحر تنقل الإنسان إلى عوالم أخرى «إنها تعرف الجن والأغيلان والنساء الساحرات والمردة، كما تعرف الموتى فى العالم السفلى، وتعرف الحيوانات والطيور الغريبة»^(٥)، والعالم السحري المجهول من أهم الخصائص الشكلية للحكاية

وقد تمكنت تلك التصورات من الإنسان، فانعكس تأثيرها على أشكال التمييز الشعبية التى أبدعها، كالحكاية، والأغنية، والمثل، والموال، واللغز... وغيرها، وتركت أثرها مطبوعاً ومتغلغلاً فى ثنايا هذا الإبداع - فى الحكاية الشعبية نجد أن أحد أعلامها الرئيسية يتخذ عنواناً له «حكاية الحيوان»^(٦)، وهذا الطراز من أكثر أشكال الحكايات انتشاراً إلى حد أن ذهب بعض الدارسين إلى القول «إنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق، فهى تتردد على ألسنة

متعجبة هل يكون الإنسان طيراً؟ فأخبروها عن سحر الملكة لهم. اتفقوا جميعاً على اصطحابها إلى «وادي الطيور» وهناك أخبرتها عيون أن تصنع بنفسها عشر حلل من أوراق شجرة فضية حتى تنفذ إخوتها من سحر الملكة.

والتقى أمير الجزيرة بسوكا، ووقع في حبها وتزوجها. وظلت هي تنسج الحلل في همة ونشاط وهي صامتة كما أشارت عليها العجوز. سافر الأمير سفرة طويلة، فاتفق وزيره مع أهل الجزيرة على التخلص منها حين علم أنها تنتظر مولوداً سيصبح ولياً للعرش، واتفقوا زوراً أنها تقابل بعض الرجال ليلاً (إخوتها العشرة).

وبينما كان الوزير يدير لذلك، وصل جيش أبيها، كما عاد زوجها الأمير من سفره حيث قام أحد الطيور البيضاء بمنع جواده من السير، وحول لجام الحصان للعودة مرة أخرى.

ورأى أبوها الطيور العشرة التي شاهدها في منامه من قبل، وحين هم أهل الجزيرة بإلقاء سوكا في النيران التي أعدوها لها، حملتها الطيور العشرة، فدشج جميع الحاضرين. وأسرت سوكا، ونشرت الحلل العشرة على أشقاها، فصاروا أمراء في الحال، وانتقم الملك من زوجته، كما انتقم الأمير من وزيره.

وفي الحكاية الثانية: يتم التحول إلى طير بإرادة الإنسان نفسه، فتمكّن «أن رجلاً كان يقيم مع زوجته وتعيش إخوته معها، لكن الزوجة الشريرة تدبر طريقة للتخلص من أخت زوجها، فكانت تقدم لها السمك المملح (فسيج) كل يوم حتى انتفخت بطنها. ادعت الزوجة كذباً أن ذلك من علامات الحمل، فأغرت الزوج بالتخلص من أخته خشية الفضيحة، اصططح الزوج أخته لقتلها، ولكنها استعطفته، ففرق لصالها وتركها، عاد الزوج إلى زوجته وأخبرها أنه قتل أخته، فنقلت الأخت من بلدة إلى أخرى، ثم تزوجت وأنجبت ثلاثة أبناء.

مرت للسنوات وعادت الزوجة مع أولادها وزوجها إلى البلدة نفسها، فكان الأولاد يتحولون إلى حمامات ثلاث، تطير إلى سطح المنزل الذي يسكنه خالهم، وتلتقط الحب، وعندما تطاردن زوجة خالهم قائلة لهن «هم» يكون ردهن عليها: «لا هم ولا هم يا صغراء» يا أم متقار يا حبيبة النساء من غير رجال، الدار دار خالي والفلّة غلة خالي».

تكرر ذلك مرات عديدة، فأخبرت الزوجة زوجها، ففتح الحمامات حتى عرف مكانها، دخل البيت الذي مبطن فيه، فوجد أخته هناك، وحينئذ تحولت الحمامات إلى أولاد. قصت

لنستطيع أن ننقله من عالمه الواقعي «فهي تفضل هذا لا لأنها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي الخفي فحسب، بل لأنها تستجيب كذلك ليل الإنسان الفطري؛ لأن يصور لنفسه دائماً عالماً أجمل من العالم الواقعي وأكثر منه بهاءً وسجراً»^(٧) ومن ثم كانت طبيعة الطيور مجالاً لهذا العالم السحري.

وتكثيف الحكاية الشعبية بذلك عن قيمتها ووظيفتها المهمة في تكوين الثقافة لدى الجماعة الشعبية، فضلاً عما تؤهله من دور في التسلية، والتربية الأخلاقية، وتنمية القدرة على الإبداع بانتخاب الأحداث والأبطال، وقد أرجع البعض قدرة الشعوب على إبداع الحكاية إلى الرغبة الملحة التي يشعر بها الإنسان ويحققها في ذلك الشكل الفني بدافع من عوامل نفسية لا شعورية، معتمدين في ذلك على تفسيرات يرنج التحليلية لبعض الحكايات^(٨)، مما يؤكد دور الحكاية المهم في التطور الإبداعي والذهني لدى الشعوب على مر التاريخ.

وما نحن بصدد هنا هو محاولة دراسة بعض النماذج من الحكايات الشعبية المصرية، التي اعتمد في بنائها على عنصر تحول الإنسان إلى طائر، وما قد يكون وراء هذا التحول من تصورات ورموز ودلالات. وقد اخترنا أربعة نماذج ظهر فيها عنصر التحول بوضوح. وهي حكاية «سوكا» والطيور البيضاء^(٩)، «الحمامات الثلاث»^(١٠)، «صبي المغرب»^(١١) وحكاية «ولاية بنت مرجان»^(١٢).

وتتلخص الحكاية الأولى في «أن ملكاً من الملوك كان له عشرة أبناء وبناتاً واحدة جميلة اسمها سوكا. بعد وفاة أمهم الملكة الطيبة، يتزوج الملك زوجة أخرى شريرة. سحرت الزوجة الأبناء إلى طيور عشرة بيضاء، عاشت في مكان قصي، كما حاولت البنت الجميلة إلى فتاة قبيحة شوهاء فطردها أبوها. هامت البنت على وجهها، لكن للنهر أعاد إليها جمالها.

ورأى الملك في إحدى الليالي سوكا، وحولها طيور عشرة بيضاء على رأس كل طائر تاج ذهبي جميل. حلت الطيور على كتف الأب، لكنها فزعت وطارعت عندما أبصرت الملكة، وانقضت عليها تنهشها. تذكر الملك أبنائه وعزم على إعادتهم، فلم يقص رؤياه على زوجته.

وفي أحد الأيام رأت سوكا عشرة طيور بيضاء على مقربة منها. تحولت الطيور إلى أمراء عند غروب الشمس، واكتشفت سوكا أنهم إخوتها، ففرحت بهم، وسألتهم

الآخت قصتها على أخيها، وأخبرته بتدبير زوجته، فعاد إليها، وتخلص منها وعاد الوئام بينه وبين أخته وأبناتها.

وفي حكاية «صبي المغربي» يقوم المغربي الساحر [يفتح الكتاب] بمغامرات عديدة مع الشاطر محمد (الصبي)، وينجح عن طريق السحر في خطف الصبي من أبويه، ويصطحبه معه طائراً إلى السماء، ثم يجسسه في بيته، ويعطيه كتاباً في السحر ليقرأه، يتعلم الصبي السحر، ولكنه يتظاهر بعدم قدرته على التعلم، فيطلقه المغربي ليعود إلى أبويه. ينجح الصبي في مساعدة والديه في الحصول على ثروة كبيرة عن طريق السحر.

عندما يعلم المغربي بوجود الصبي وقدرته على السحر، يحاول الثأر منه، فينجح في شراؤه من السوق، حيث كان مختفياً على مينة فرس ذات سرج من الذهب والفضة. تبدأ المبارزة السحرية بينهما لإظهار القدرة على التحول إلى طيور وحیوانات. يحول الصبي [الفرس] نفسه بسرعة إلى حمامة، تنطلق إلى عنان السماء، وفي الوقت نفسه يحول المغربي نفسه إلى صقر يطارد الحمامة. تترك الحمامة أن الصقر لابد موع بها، فتتحول إلى حبة رمان، ثم تتحجر حابطة إلى حديقة مقر الملك وتسقط منتثرة حبوبها. يحول الصقر نفسه إلى همدى، ثم إلى نيك يلتقط حبوب الرمان، تفتنى إحدى الحبوب تحت كرسى الملك (هى التى تحمل روح الصبي)^(١٢). فى الحال تتحول هذه الحبة إلى ابن عرس «عرسة» تنقض على النيك، فتلوى عنه حتى يموت، ثم تتحول إلى صبي مرة أخرى، وبهذا يُقضى على المغربي الساحر. يخبر الصبي الملك بقصته وقصة الفتاة التى اختطفها المغربي، وعلقها من شعرها فى بيته، فيعرف الملك أنها ابنته، وينطلقان لتخليصها ثم يتزوجها الشاطر محمد.

أما فى الحكاية الرابعة التى نسوقها هنا «لولة بنت مرجان»^(١٤) فإن حدث الملك فى الرفاء بالأنذر الذى نذره من قبل، أوقع ابنه مريضاً.

وتتحقق دعوة المعجز على ابن الملك «يوسف» بلمنة لولة بنت مرجان، فيخرج يوسف قاصداً الوصول إلى لولة، وبعد مغامرات مع الجان الذين يلقونه فى الطريق، يصل يوسف فى النهاية إلى قصر مزجان، فيجد لولة محبوسة فى القصر.

يحتمل يوسف بوسائله السحرية، وينجح فى تخليصها، إلا أن أباه مرجان يتبعهما عند هروبهما، وعندما يوشك الجنى مرجان أن يوقع بهما، تتحول لولة إلى بحيرة كبيرة،

ولكن مرجان وكلبه المسحور ينجحان فى شرب البحيرة فينفجران من كثرة شرب الماء، وفى اللحظة نفسها يتمكن مرجان من نثر دبائيس ثلاثة فى رأس يوسف، فيحوّله إلى طائر مفرد (عصفور)، بينما تتحول لولة إلى كلبه.

تنطلق الكلبة إلى بيت يوسف، وترتد العصفور محمّوا حول البيت ليسأل عن أحوال الكلبة (لولة)، تستطيع الفتاة أن تتحول إلى طبيعتها، وتحلب من أبوى يوسف بعض السكر، ويعود العصفور محمّوا فتقدم له دهما، وعندما يحاول التقاط السكر تمسك به الفتاة، وتحسّس رأسه، فتجد الدبائيس، وتزغها. على الفور يتحول العصفور إلى طبيعته، ويتزوج يوسف الفتاة لولة.

دور عنصر التحول فى تكوين الحكاية:

قبل مناقشة دور عنصر التحول فى تكوين الحكاية تجدر الإشارة إلى جهد عالم الفولكلور الأمريكى ستيف طومسون، حيث نجح فى تطوير تصنيف العالم الفنلندى أنتى أرنى، وأخرج تصنيفاً عالمياً للحكاية الشعبية عام ١٩٧٧ عرف باسم تصنيف أرنى - طومسون «طرز الحكاية الشعبية»، وقد صدر هذا التصنيف موسماً عام ١٩٦١، ثم أمدت طباعته عام ١٩٦٤، كما نشر فهرساً للعنصر Motif index، عُد من أهم الطرق المعاونة فى معرفة الطرز والعناصر المتشابهة فى أرجاء مختلفة، وهو ييسر الدراسة المقارنة للعناصر^(١٥).

بعد هذه الإشارة، نبداً فى استعراض الحكايات السابقة، لنكتشف أن عنصر التحول جاء ضرورياً فيها جميعاً سواء من ناحية الدور الذى لعبه فى تكوين الحكاية الكلى، أم من ناحية الدور الذى لعبه فى ترتيب الأحداث، وخلق النوافع وراعاها. فقد استطاع هذا العنصر توليد قدرات جديدة لدى بطل الحكاية - الذى هو إنسان فى الغالب - تلك القدرات ساعدته على السيطرة على حواجز الزمان وحواجز المكان وتخطيها، خاصة عندما يكون ذلك فى حالات التحول الإيجابي^(١٦)، كما فى حكاية «الحمام الثلاث» فليها ساعد تحول الأبناء إلى حمامات على عودة الوئام بين الآخت وأخيها، وكشف تدبير زوجته وخداعها. زعى النقيض من ذلك استطاع هذا العنصر حجب بعض الفترات، أو لنقل ثل منها، وذلك فى حالات التحول السلبي^(١٧)، كما فى حكاية سوكا والطيور البيضاء، حيث كان تحول الأمراء العشرة إلى طيور، سبباً من حرمانهم من الإقامة مع أبيهم الملك، كما فرض عليهم العيش فى جزيرة الطيور النائية خلف البحر

الكبير، وهو ما أنبئت عليه أحداث الحكاية كلها تقريباً. ومع أن عنصر التحول قد يبدو - ولو ظاهرياً - عنصرًا ثانويًا^(٨٧). إلا أننا إذا أمعنا النظر في هذه الحكايات لوجدنا أن هذا العنصر يساعد في مواضع أخرى على التخفي من عيون المطاريدين (حكاية لولبية بنت مرجان)، فتحول يوسف إلى عصفور ولولبية إلى كلبة مكنهما من الهروب من مرجان. فهنا يلعب (التحول) دوراً أساسياً ويكون عنصراً رئيسياً في «عملية الهروب».

ومثلما نجد عند بروب نرى أن نبيلة إبراهيم عند تناولها لدور عنصر التحول في تكوين الحكاية، تشير إلى أنه أحد عناصر الوصول ولم يزد عندها عن ذلك خاصة في النماذج التي أوردتها، على الرغم من إقرارها بالأهمية الكبيرة لهذا العنصر في تكوين الحكاية^(٨٨). ولكن المدقق في دور هذا العنصر في حكاية سوكا والطيور البيضاء مثلاً، يرى أنه جاء مع بداية الحكاية بعد وحدة الاستهلال مباشرة، فكان تحول الأمراء إلى طيور عسرة سبباً في تطور أحداث الحكاية، وترتيب عناصرها المتوالية بعد ذلك، وبنيت عليه تلك السلسلة من الأحداث المتعاقبة، كما ساعد على الكشف عن مضمون العلاقة بين الإنسان والطائر، فسوكا تتعامل مع إخوتها الطيور بمودة ومحبة رغم تحولهم، ثم إنها تتسامر معهم عندما يتحولون ليلاً إلى أمراء، وقد لا ندرك السر في اختيار النهار وقتاً لتحول الأمراء إلى طيور، واختيار الليل وقتاً لعودتهم إلى طبيعتهم الإنسانية، فالأولى أن يكون التحول بفعل السحر ليلاً، وإن كان وجه الغرابة يبرز عندما ندرك أن ذلك يتناسب في الظاهر على الأقل مع طبيعة الطيور في الحياة، فهي تسعى نهاراً وتسكن ليلاً، وقد يكون ذلك انعكاساً لما يتصوره الإنسان عن الطيور من الوضوح والسر، وما يتصوره هو عن نفسه من عجز عن فهم أغواره الداخلية وغريته عن فهم مكوناتها نفسها.

والتحول الإيجابي في حكاية الحمامات الثلاث، قد مكن الحمامات من الظهور فوق سطح المنزل الذي يقيم فيه خالهن، باعتبار هذا الحدث وسيلة لتحقيق غاية التعرف والاتصال، وقد رتب ذلك لاقتفائه أثره، ثم قدرته في النهاية على كشف الحقيقة ولم شمل الأسرة (الأخ وأخته وأبنتها)، وفي مقابل هذا التحول الإيجابي فإن ما حدث في حكاية «الليمونات الثلاث»^(٨٩) قد دفع العجوز أن تسحر العروس إلى حمامة^١، بأن وزعتها بببوس في رأسها، ثم أبعث للشباب أنها زيجته، فرحل بها إلى أمه، وقد أرادت العجوز بسحرها للفتاة أن تفرق بين البطل ومحبوبته، وهي غايته التي سعى إليها

وتجسم من أجلها صعباً كثيرة. وكانت العجوز أن تحقق رغبتها أولاً وصول الحمامة (العروس) إلى قصر زوجها، حيث انتزع الدبوس من رأسها، وبذلك فك عنها السحر فاستعادت طبيعتها الإنسانية، وبناءً على ذلك قد يصل عنصر التحول في هذه الحكايات إلى حد اعتباره إحدى الوحدات الوظيفية التي تتحرك في نطاقها أحداث الحكايات، وهو ما أغفله بعض الدارسين، أو قللوا من قيمته كما سبق أن أشرنا.

أدوات التحول:

تتعدد وتتوزع الأدوات والوسائل المعينة التي تحول الإنسان إلى طائر من حكاية إلى أخرى. فبينما نجد أن الأداة الغالبة في التحول هي السحر كما في حكاية سوكا والطيور البيضاء، وحكاية لولبية بنت مرجان، وحكاية صبي المغربي، نجد ما عن طريق الرؤى والأحلام، وأخرى عن طريق تنقية الروح والسمو (تسامي الروح) كما عند الأولياء والصوفية.

وهم هذه الوسائل هو السحر الذي تتعدد طرقه وأدواته، فيكون عن طريق غرز دبوس في الرأس، أو عن طريق لذر الرماد في الوجه كما في حكاية الشاطر مسعود والسبع جدمعان^(٩٠) أو عن طريق تحويل شعر الرأس إلى ريش في الحكاية نفسها، ومع ذلك فإن أكثرها شيوعاً هو غرز الدبوس في الرأس.

ومن بين الوسائل السحرية القراءة في كتاب^(٩١)، أي قراءة بعض التعاويذ والأدعية [التعازيم]، فقد تستخدم الشخصية للشريعة كتاباً في السحر أو تقرأ بعض التعازيم على الشخص المراد تحويله إلى طائر، وما إن تفرغ من ذلك حتى يتحول إلى طائر كما في حكاية صبي المغربي، فعندما رفض أهل الصبي إعطائه للمغربي الساحر تنفيذاً للاتفاق بينهما (سبع سنين) لجأ إلى كتاب السحر الذي يملكه، وفي الحال وجد الصبي وأقفاً أمامه رغم قيام والديه بإخفائه في غرفة وحرصهم على ألا يراه المغربي، ويتسكن المغربي رغم ذلك من تحويل الصبي إلى طائر، أو إنسان قادر على الطيران، فينطلق إلى الفضاء، وعندما يسأل المغربي الصبي كلما صعداً عالياً في السماء: ماذا ترى؟ يجيبه: «أرى الدنيا كصندوق الكبير»^(٩٢).

وقد يكون التحول بفعل كلمة يكرها الساحر أو بفعل إشارة من يده، يكون التحول بعدما [الهدف] إلى طائر، فتقول الحكاية مثلاً «وشاور بايد، لقي نفسه بلى طير». كما

الرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير:

يأتى عنصر تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية غالباً ليحقق وظيفة فى تكوينها. فضلاً عن تعبيره عن بعض الرموز والدلالات التى تكمن وراء هذا التكوين الفنى للحكاية، فالطيور تلمق فى السماء وترمز إلى الحرية وإنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته^(٣). والامراء العشرة فى حكاية سوكا يظهرن، فى صورة طيور بيضاء، رمزاً للقاء والطهر، والطيور البيضاء تمثل هذا الرمز دائماً عند أغلب الشعوب ومختلف المعتقدات، ففى المعتقد المسيحي تصور قصة حمل مريم العذراء بالمسيح أن حمامة بيضاء هبطت من السماء، ونفخت فيها فحملت به، وترتبط هذه الطيور علاوة على ذلك بالخصب والخير، فصور طائر أبو منجل الأبيض رمزاً للخصب فى مصر القديمة، وهو ما أراء الحكاية تصويره عن الأمراء العشرة، فهى تعكس فى تكوينها دلالات على أعماق بعيدة فى التصورات الشعبية، ورغم القدرة السحرية للملكة الشريرة على تحويل الأمراء إلى طيور، فإنها لم تتمد ذلك ولم تستطع أن تغير الدلالة الرمزية؛ وهى الطير الأبيض واحتفظ ذلك للأمراء بطبيعتهم النقية؛ ليؤكد على ما تتصوره الجماعة الشعبية المبعدة.

ويظهر صدى الرمز مرة أخرى فى حكاية الحمام الثلات، فهى تمثل الأبناء رمز الخير، وبسيطاً لتوطيد العلاقات الاجتماعية بين الأخ وأخته، وتدل على وداة الأبناء، كما تبرز معنى القدرة على تجديد الصلة، وقد اختيرت الحمامة للامتتها لما يعتقد الناس فيها، فقد عدت الحمامة عند أكثر الشعوب رمزاً للتواصل والوداعة والسلام والأمن، ويصر صيدها فى بعض البيئات، وبعض المراسم، واقتربت بتواصل الناس عبر المكان وعبر الزمان عن طريق المراسلة الظاهرة والخفية^(٤). وقد اختارت الحمامات منزل الخال لالتقاط الحب حرصاً منها على استمرار الصلة بين الأخوين.

وأما السؤال الذى تردى على لسان سوكا فهو: هل يكون الإنسان طيراً؟! فقد دار فى التصورات الشعبية قديماً، ولا يزال مطروحاً حتى الآن، حيث انتشر اعتقاد بتأثير الطيور على حياة الإنسان، فكان من عادة بعض السيدات اللاتي يعوت أطفالهن صغاراً أن يمتن بعمل اللقوس لأول طفل يعيش حتى يبلغ الخامسة من عمره، حيث تقوم الشبيخة بتبخيره سبع مرات مربية البسملة، ثم توضع على رأسه طائفة مزخرفة من ريش الدجاج والأوز والبط، ويخرج من

يتحقق التحول فى بعض الحكايات عن طريق الرؤى والأحلام، كان يرى الإنسان أنه قد تحول إلى طائر، فيصير كذلك من ساعته، أو أن يرى ذلك فيتحول إلى طائر عندما يستيقظ من نومه، «غضب عينيه فشفاف إنه بقى عصفور أو حمامة... أو كذا...» ويص لقى نفسه كده... حمامة، عصفور...».

وتغفل بعض الحكايات وسيلة التحول التى يستخدمها البطل، أو الشخصية المناونة له، فتذكر لنا الحكاية مثلاً أن عجوزاً حاولت البطل أو إحدى أبنائه إلى طائر معين بمجرد توفير القصد أو الرغبة فى تحويله، «وسجرت حمامة... أو دويس لقى نفسه حمامة وعصفورة وكذا...»

وسائل التحول



– غرن دپوس فى الرأس.

– غرن الريش فى الجسم.

– ذر الرماد فى الوجه.

– القرعة فى كتاب (التعزيم).

– الكلمة أو الإشارة باليد.

– القصد وعقد النية.

وفى حكايات يعينها، ونقصد بها حكايات الألباء والدوايش الصوفية، يأتى التحول للتدليل على السمو وتنقية النفس والقدرة على الإتيان بالفوارق كما فى حكاية «السكة راعية الجبل»^(٥)، فالبطل الحقيقي فيها درويش صوفى، وهى تعكس هذا النوع من التجربة والممارسة الصوفية، ويكون التحول إلى طير هنا تأكيداً للمثلية مع الملائكة كما يتصورون، فالملائكة عندهم طيور والنفس البشرية طير فى نظرهم يقول ابن سينا:

هبط إليك من المحل الأرفع ورفاء ذات تدلل وتمنع

فالتحول إلى طير دون سائر المخلوقات يشير إلى الروح الإنسانية «ووشير الطائر بصفة عامة... مالم يكن غراباً أو نسرأ مهولاً إلى الروح الإنسانى الذى يحلق بالإنسان ولكنه لا يتحرك»^(٦).

البيت في موكب غريب حيث يُركبونه حماراً بالمقلوب، وخلفه الأطفال يصيحون «يايو الريش، إن شا الله تعيش»^(٢٨).

وشبيه بالارتباط الرمزي بين الأبناء والحمامات في حكاية الحمام الثالث، تلك الارتباط الرمزي بين الذئب وابن عرس «العرسة» في حكاية صبي المغربي، حيث يلعب الارتباط بينهما دوراً جلياً في تصورات المصريين حولهما في الحياة الريفية الواقعية ومن المعتقد أن الجن قد يتشكل على هيئة ذئب، كما أن هناك اعتقاداً عربياً قديماً يصور (ذئب الجن) كائنًا قوياً عادة ما يمتلك روحاً شريرة، وأما ابن عرس فإنه ينظر إليه بطريقة أكثر غموضاً خاصة في قدرته على قتل الثعابين، ويعود ذلك القصور إلى مصر القديمة، حيث كان ابن عرس يحظى بدرجة من القداسة والاحترام في مناطق كثيرة لنفس ذلك السبب^(٢٩).

ولا يختلف عن تلك الرموز والدلالات تحول يوسف إلى عصفور، ولولاء إلى كلبة في حكاية «لؤلؤة بنت مرجان»، لما

الهوامش

- (١) المصدي: طائر اعتقد العرب أنه يظهر من روح القتيل الذي لم يثار له، يظل هذا الطائر مستوحشاً، يصرخ على قبره قائلاً «اسقوني، فلذا ثاروا له طائر الروح».
- (٢) جيمس هنري برنستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ص ٤٤.
- (٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية، ١٩٨٥، ص ٣٧.
- (٤) يرى البعض أن الطير فصيل من فصائل الجنس الحيواني، انظر: حياة الحيوان الكبير للزمخشري، وانظر أيضاً، صلاح الراوي، الجوانب الفلكلورية في كتاب حياة الحيوان، أطروحة ماجستير جامعة القاهرة، ١٩٨١.
- (٥) عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص ٢٩.
- (٦) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار للعارف الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص ١٠٢.
- (٧) المرجع السابق، ص ٩٩.
- (٨) انظر نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربي، ١٩٧٣، ص ١٣١ - ١٦٩.
- (٩) النص بقلع عمر عثمان خضر، مجلة للفنون الشعبية، العدد السابع، ١٩٦٨، ص ٥٦ - ٥٧.
- (١٠) الحكاية مسجلة على شريط كاسيت من مجموعة الباحث الخاصة ١٩٨٩، الراوية أم عوض عبد الحميد، ٥٧ سنة، قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.
- (١١) Dr. Hassan M. EL. Shamy, The Folktole of Egypt, The University of Chicago press 1980 p.p 39 - 46 f 54 - 62
- (١٢) تحكي إلف ليلة وليلة (إبلة ١٥) تموراً شبيهاً، فقد تحول العفريت إلى أسد ثم إلى عقرب، كما تحولت اللثة إلى حية، ثم تحول العفريت إلى عقاب والحية إلى نسر بطارد العقاب، وهكذا، إلى أن تحول العقاب إلى رمانة كبيرة حمراء سقطت على الأرض، فتناثرت حبوبها، فالتقطها الذئب (العقاب)، دعا حية واحدة، كانت تحمل روح اللثة، الملجأ الأول، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ص ٤٩.
- (١٤) يطلق الناس اسم مرجان في الغلاب على سيد الجن أو كبير الجن.
- (١٥) راجع في هذا الموضوع صنفيت كمال، تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلوري، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٥، ص ١٩٢ وراجع أيضاً حسن الشامي، نظم وأنساب فهرست الماثورات الشعبية، مجلة الماثورات الشعبية، العدد الثاني عشر، أكتوبر ١٩٨٨، ونظم فهرست القصص الشعبي الحلقة الأولى.

- (١٦) المقصود بالتحول الإيجابي، فترة الإنسان على تحول نفسه إلى طائر باستخدام أداة سحرية، حتى يكتسب قدرات تساعد على تحقيق غاياته كان يعود للباطل إلى أهله، أو أن يحصل على بعثته من بلاد بعيدة، ولم يكن يتحقق له الوصول إليها في صورته الإنسانية أو أن يتجنب بعض المخاطر التي لا يستطيع مواجهتها وهو في صورته الإنسانية، وهو في الغالب تحول إراني.
- (١٧) أما التحول السلبي، فنقوم به الشخصية البشرية بتحويل للباطل أو إحدى أدوات المساعدة إلى طائر يقصد إلقاء الشر به وتقويت الفرصة عليه في تحقيق غايته، كان تفرقه من العودة إلى أهله، أو أن تعرضه للمخاطر، أو أن تحرمه من الحصول على غايته بسبب قدراته الإنسانية ويكون تحولاً لا إرانياً في الغالب.
- (١٨) انظر فلاديمير بروب، الحكاية الخرافية، وانتظر أيضاً نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، ص ٣٠ - ٣٧ .
- (١٩) نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي، ص ٣٧ - ٤٠ .
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٥٩ - ٥٤ .
- (٢١) هذه الحكاية جمعها الباحث عام ١٩٩٠ من قرية أبو زاهر، مركز شربين، محافظة الدقهلية - الراوية أم السيد ياسين، ٦٥ سنة، ويتلخص في أن اخوة سبعة رغبوا في أن تلد أمهم بنتاً، وعندما حان موعد الوضع، أخبرتهم إحدى الجارات كذباً أن أمهم قد ولدت ولداً فهيروا، كبرت الأخت واستطاعت أن تلتقي بإخوتها. اعتاد غول أن يمس يد الفتاة كل يوم حتى صارت مخفية، فدير إخوتها مكيدة للغول وقتلوه، وعندما علمت زوجة الغول بذلك سحرت الإخوة إلى سبعة ثيران بأن ذرت الرماد السحري في وجوههم، تتزوج الفتاة، وتنجب الشاطر محمد، ولكن غريبتها تجدها عليها فتفترس لها ريشاً مكان شعر رأسها، وتحولها إلى حمامة تعتاد الهبوط لالتقاط الحب (السحيم) من أمام الثيران، فيقدم لها الشاطر محمد السحيم في طاقته، ولكن زوجة الأب تخبر أباه فيستغرب ما يفعل ولكنه يمسك بالحمامة (الأم)، وتخبره بقصتها، فيأمر زوجته أن تستبدل ريشها بالظفر مرة أخرى، فتعود إلى صورتها الإنسانية ويخلص هو من زوجته الثانية.
- (٢٢) يُعرف المغاربة لدى الأساطير الشعبية بالقدرة على فتح الكتاب والسحر، وقد اشتهرت روايات كثيرة حول تدريبهم في هذا المجال، ولعل أشهر كتب السحر المعروفة تسمى المازرب الكبرى للبوئي.
- (٢٣) Dr. Hassan EL Shamy ibd p. 40.
- (٢٤) Ibid p. 33.
- (٢٥) نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٦٥.
- (٢٦) غراء مهنا، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، ١٩٨٠، ص ٧٦.
- (٢٧) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، ١٩٨٠، ص ٧٦.
- (٢٨) عبد المصطفى شمس، الجن والطاقوت في الأدب الشعبي المصري، المكتبة الثقافية، ١٩٧٦، ص ٨٢ - ٨٣.
- (٢٩) Dr. Hassan EL Shamy ibd p. 39.
- (٣٠) النص من مجموعة الباحث الخاصة، جُمع من قرية كفر يونس، مركز شربين، محافظة الدقهلية. الراوية تربة، محمد ناصف، ١٤ سنة/ يناير ١٩٩٨، كما نشر النص الذي جمعه لفرج أحمد فرج، القصص الشعبي في الدقهلية، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٥.
- (٣١) غراء مهنا، المرجع السابق ص ٣٢.
- (٣٢) نفسه، ص ٣٢.





● نموذج من العمارة الريفية التقليدية

المتاحف الإثنوجرافية ودورها في حفظ التراث الشعبي

د . هانى إبراهيم جابر

يشير «مارتين جول» بصدد المتاحف الإثنوجرافية (متاحف الفن الشعبي، المتاحف المحلية والإقليمية ، متاحف البيئة ، ومتاحف الفولكلور) إلى صعوبة تسمية كل هذه المنشآت وتصنيفها ، رغم أنها تعتبر انفسها ذات هوية مشتركة . وهو امر بعيد الدلالة في ذاته على الحركات التي تقوم حالياً بإحداث رجة بين هؤلاء «الأقارب» العديدين لمتاحف الهواء الطلق^(١) . ويوضح جان دركلوز وجان - ايف فيارد: «إن طبيعة عمل المتاحف مزيج من هذين الاهتمامين الأساسيين ، أحدهما حضارى ثقافى والآخر علمى . ولكن عندما يتعلق الحديث بالمتاحف الإثنوجرافية وما تقوم به ، يجب أن يتطرق بنا الأمر مباشرة إلى الحديث عن العوامل التي ستساعدنا في تطور هذا النوع من المتاحف ، من أجل خدمة مَنْ اقيمت من أجلهم ، وأن يكون هذا هو هدفها على المدى القريب والبعيد»^(٢) .

لورويئات من واقعها التاريخى ، أو مجرد تنسيق لنماذج من الفن الشعبى منها الجذب السياحى ، وإنما لابد وأن تكون عرضاً متحفيًا له مقوماته الخاصة ، العلمية والتطبيقية والتربوية والحضارية الثقافية . وأن يتم ذلك إلا عندما تصبح الدراسات الميدانية المستمرة ، المسلحة بالعلم والدراسة بجمع الموروثات الشعبية، من منظور فولكلورى اجتماعى إثنوجرافى، والدراسات الفنية والمنهجية حول ما تم جمعه من الميدان ، هما الأساس فى إنشاء مثل هذه المتاحف المتخصصة فى مانتها العضوية ، مثبتة مجمعة ومصنفة ومشروحة . وبالضرورة لن تصبح مهام إنشاء هذه المتاحف

ويبدو أن مجرد التوازن بين الناحية العلمية والحضارية ليس بكاف لتحديد إمكانات بناء المتاحف الإثنوجرافية والمتاحف البيئية كما يمكن لعرض التراث الشعبى وحفظه من الضياع ، وموقفها من نظرية البناء والوظيفة ، أى الثبات والتغير فى مسار الفن الشعبى خاصة ، والثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقي والجمالى . فلا بد من ألا تقتصر هذه الأبنية المغلقة أو المكشوفة على كونها مجرد عرض

(١) مجلة «المتحف» منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة فى باريس، النسخة العربية - العدد ١٧٥ - باريس ١٩٩٢ .



● صانع انية الفخار بخبرته التقليدية الفنية في تشكيل إحدى الوحدات الفخارية النحاسية الضامة
في التراث الشعبي المصري، والتي يمكن أن يكون نموذجاً حياً في عرض المتحف

ومشخصيتها، لإيهام الآخرين بالقدرة على تصميم الديكورات وتنفيذها . وهذا الأمر كفيل بضياع القيمة الشعبية، ومخلّ أيضاً بأسلوب العرض المتحفى . فعلى المنسق أن يضع فى اعتباره أولاً عند التصميم المتكامل للمتحف أهمية حضور المادة كوحدة مستقلة ، ثم كجزء من الكل فى عروض المتحف ، فيبنى فكره الفنى على سهولة واضحة لتلائم المادة المعروضة ، مع ضرورة الاهتمام بتوعية كل مادة وتناوب أغراضها الوظيفية . وعليه أيضاً الحفاظ على الإطار الجمالى لها ، حتى تتضح شخصيتها عند العرض لإحداث الأثر المطلوب فى نفس المتلقى .

ومن أساسيات المتحف التراثى وشروط العرض فيه : توفر الأعمال الفنية ، والتي يمكن أن تتميز بجغرافيتها وبيئيتها . فعلى الرغم من الوحدة السائدة فى المتحف باعتباره متحفاً للتراث الشعبى ، إلا أنه ينبغي أن تكون مواد العرض قد اختيرت طبقاً لمواقعها الجغرافية والبيئية إلى جانب تنوع عناصرها . ومن ثم يتم عرض الوحدة المتكاملة لموضوع الثقافة الشعبية لمكانها الجغرافى وبيئتها، دون إغفال لما تتميز به من أشكال خاصة فى الإبداع الشعبى، والتأكيد عليها بوضعها فى المكان المناسب . لأنه ينبغي على المنسقين فى المتحف أن يلاحظوا أن المشاهدين لم يطلعوا على هذه المواد فى بيئتها الحقيقية ، ومن ثمّ عليهم أن يوضحوا ما فى هذه البيئة وغيرها من خواص إنتاجية وإبداعية ، يعرضهم هذه الأشكال الخاصة بالطريقة التى أشرت إليها : وذلك من حيث سياقها الثقافى.

وفى ذلك دور مكتبة البحث والدراسات والاطلاع. وينبغي أن تنظم هذه المكتبة حسب الأقسام الرئيسية لعلم الفولكلور ، بجانب الأقسام للمعاونة كالمعارف العامة والعلوم الثقافية والتطبيقية فى مجالات الأداء والتعبير والموسيقى والحرف والصناعات ، وغيرها . ومن هذه الأقسام نجد مثلاً قسماً عن علم الفولكلور ومناهجه ، ونظريات العلوم الاجتماعية ، والدراسات الترموية ، الفاصلة بالمجتمعات والثقافة . ونجد قسماً لفنون الموسيقى والغناء والعروض الأدائية وأشكال الفرجة ، والحرف والصناعات البيئية والتقليدية ، وأشكال العمارة وفنون المعمار التقليدية . ثم نجد قسماً للعادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات . ثم قسماً للدراسات والبحوث الجامعية والأكاديمية . وقد يقسم بعض هذه الأقسام إلى تخصصات فرعية تبعاً للحاجة إلى ذلك . بالإضافة إلى هذا ، فإن قسم الأدب الشعبى وفنونه يتطلب رؤية خاصة له ، حيث إنه يتضمن الفنون القولية الشفاهية

ميسورة إلا إذا كان هناك وعى متكامل بأهميتها كمرکز بحث ودراسات علمية ، وكعرض للثقافة الشعبية الإقليمية بمختلف جوانب الإبداع فيها . وليس من السهل إنشاء مثل هذه المتاحف لهذا الغرض ، إلا إذا كان هناك من يتصور أنها وحدة واحدة قادرة على إعطاء هذا التصور من خلال الغرض المستهدف من إنشائها . ولابد من إمكانات علمية متخصصة إلى حد بعيد ، للمساهمة فى إعداد هذه المتاحف، لأنه ليس من السهل على كل فرد أن يساهم أو أن يقوم بالعرض . فكم من متاحف يظن أصحابها أنها متاحف للتراث الشعبى ، وهى بعيدة فى الواقع عن أن تكون بهذه الصلة بالمعنيين العلمى والفنى الصحيحين . ومن المناسب أن يُبعد عن هذا الميدان كل من هو غير مهوٍ لذلك ، يستوى فى ذلك غير المتخصص والذى ليس لديه خبرة ميدانية فى جمع المادة الفولكلورية أو لم يسبق له التدريب الكافى والدراسة ، إذ من الخطورة أن يدخل مبدأ الجمالة فى اختيار من يساهم فى هذا العمل الوطنى والمسئول . وإذا تحقق ذلك فإن هذه المتاحف ستتغير مواقعها مخازن للعرض إلى مراكز بصرى وتعليم وثقافة وتربية وإنتاج . ومن الأفضل أن يساهم فى هذا العمل مع المتخصصين أصحاب تلك الثقافة الشعبية الذين يشكلونها ويتجهون مادتها الإبداعية ، لأنهم أقدر على فهم الصلات المتداخلة والمتشابهة بين المادة الحسية وبين المادة الإنتاجية . وهم فى الغالب أدر على عرضها بصورة واضحة ، وإن كان التنسيق العلمى والفنى يبرزها بشكل متكامل بعد ذلك.

والثقافة الشعبية التى اقتضت من مبدعيها أجيال متعاقبة ، وسنوات من المعاشية مع التجربة ، وحقبات من الممارسة الطويلة لزيادة الخبرة ونموها ، ينبغي أن تعرض نواتجها بطريقة علمية ومقننة ومنروسة . وإذا لم يستوف المتحف الشروط الواجبة الخاصة به ، فإن المعنى المستهدف منه يضيع ، بل ويعمل هذا المتحف على القضاء على مستقبل هذه الثقافة . ويمكن تجنب تلك الآثار السلبية بالعلم الخاص بالمتاحف وما وصل إليه من نتائج فى الدول التى سبقتنا فى هذا المجال . ومن الأساسيات التى تبني عليها مقومات العرض فى هذه المتاحف أن يكون للباحثين عن المادة الفولكلورية القدرة على انتقاء المادة المستحقة للعرض عن غيرها . فعليه أن يدركوا كيف يختارون ويصيطرون بالأساليب التى تعبر عن المادة عند عرضها . ومن المنسقين فى المتاحف من يتعدون عند التنسيق اتباع الأساليب الفنية المطلقة والأساليب التى تطغى على عضوية المادة

الخاصة بكل بيئة ، وإيضاً السير والملاحم كأصول يستلهم منها المبدعون الشعبيون مواد إبداعاتهم ويوظفونها فى بيئتهم . كما تتضمن المكتبة صالات عرض مختلفة: منها صالة للسينما والشرائع والمحاضرات والندوات ، وصالة للعرض السيارة الفنية النوعية أو الشاملة للمنتجات الشعبية ، وقاعة للاستماع للموسيقى والتسجيلات ، وإذا كان فى الإمكان يفضل إقامة صالة أخرى للعرض الفنية الأداة لأشكال العرض السريحي.

ولا يكتمل متحف التراث إلا بوجود أماكن خاصة للإنتاج الشعبى البيئى والتقليدى ، تمثل بعض الأماكن الجغرافية والمن المشهورة بهذه المجالات بقدر المستطاع. وذلك حتى تكون أمام المشاهدين بمثابة التطبيق العملى على ما تتضمنه هذه الأقسام فى داخل المتحف . ومن الأفضل أن تلحق بهذه الأماكن أماكن أخرى للبيع والتسويق .

وبعد .. إذا كان الغرض الأسمى من إقامة مثل هذه المتاحف هو الحفاظ على الثقافة المادية وإنتاجها لتكون دائماً فى ذاكرة الشعب ، فإن يتم ذلك إلا عن طريق عرض موادها الإبداعية أمامهم. فكيف يمكن جمع المواد الإبداعية من مواقعها الأصلية: هل عن طريق الإهداء من الأفراد أو الجمعيات أو المخاضف المماثلة ، أو عن طريق الإعارة، أو عن طريق الاقتناء... إلخ . بالتحديد لن تتعرض هذه الدراسة لطرق جمع المادة الفولكلورية وأساليبها الفنية ، حتى لا تباعد عن المنظور البحثى لها وطريقها المحدد ، القاصر على دراسة مستقبل الثقافة. خاصة وأنه سبق للباحث التعرض لموضوع جمع المادة الميدانية فى كتابه المنشور «الفولكلور .. تحليل العمل الميدانى .. مبحث إلى دراسة الثقافة المادية» ، الجزء الأول. إلا أن هناك ضرورة للتعرض لجانب واحد من جوانب البحث الميدانى وهو الجانب الخاص باجتهاد الجامع الميدانى فى تصنيف العينة الفولكلورية ، خصوصاً وأنه يلجأ إلى هذا الاجتهاد عندما تكون العينة من العينات التى لم تصافه من قبل ، أو لم يجد لها مثيلاً فى عمله الميدانى . ويلاحظ الجامع الميدانى أن المعلومات التى قمهها له الرواة لا تكفى أحياناً للدلالة على فولكلورية العينة . وقد تكثر الآراء حولها فى ناحية وتنقص أو ربما تتعدم من ناحية أخرى . وبذلك يتجه الجامع الميدانى إلى خبرته ليستخدم فعل الاجتهاد بشأن تحديد موقفه من العينة.

ولا شك أن الجامع الميدانى سيعتمد إلى دراسة الظواهر الفنية المحيطة بالعينة ودورها عند الجماعة وسياتها

الوظيفية، ومقارنة العينة مع بعض المنتجات الشبيهة فى البينة . ومن المحتمل أن يتوصل الجامع إلى بعض الخصائص الدالة على إمكانية اعتبار العينة عينة فولكلورية ، ولكنه بنفس القدر يمكن أن يجانبه الصواب ، وفى أحوال كثيرة يقع فى الخطأ.

ويوضح هذا كله صعوبة الاعتماد على الاجتهاد فقط ، نظراً لأن للاجتهاد جوانبه الإيجابية ، وجوانبه السلبية . ويتضح بهذا وبغيره ضرورة الاعتماد بعرض هذه الجزئية فى الدراسة ، إذ يقتضى الأمر من جامع العينة كثيراً من البحث والمقارنة للوصول بقدر المستطاع إلى الحقيقة الفولكلورية ، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة . وينبغى على الجامع الميدانى فى هذه الحالة ، قبل أن يتعد عن العينة ويرفضها ، أن يحاول العثور على الرواة من مصادر مختلفة وعلى الأدلة. وفى حالة تعارض الرواة والأدلة ، ينبغى على الجامع فى هذه الحالة أن يتبع بعض القواعد الفنية التى قد تعينه على الاجتهاد الإيجابى فى الوصول إلى فولكلورية العينة:

أ- أن تكون العينة من الأهمية بحيث تستحق هذا الجهد المضاعف . وهذا متروك لرؤية الجامع لها ، ومن الأفضل أن يشاركه الراى خبير فى نفس التخصص.

ب- لكى يتقن الباحث من أن أقوال الرواة والأدلة متعارضة حقاً ، ينبغى أن يتأكد من أن التعارض منصب أصلاً على العينة ذاتها . وهذه الخطوة لا تكون سبباً فى رفض العينة؛ نظراً لأن الاحتمال الثانى هو أن يكون جانب من جانبيه التعارض صحيحاً. وفى مثل هذه الحالة لا بد للجامع الميدانى من أن يسعى إلى معرفة أى المصدرين يمكن الاعتماد عليه .

ج- لا عبرة بعدد الرواة وكثرة الأدلة ، إذ ربما تكون العينة هى نتاج إبداع خاص لأحد المبدعين الشعبيين ولم تجد طريقها نحو الانتشار بعد ، أو أن تكون إنتاجاً خاصاً به ولم يتم بعرضه على الآخرين بعد ، ويحمل كل الخصائص الشعبية ، وتتحدد معالها البيئية والجمالية من خلال تلك الخصائص.

وعندئذ، فإن الجهد المضاعف الذى يبذله الجامع الميدانى فى سبيل الوصول إلى حقيقة العينة، يمثل أهم مافى شخصية الجامع وفى الأمانة فى العمل . وينعكس هذا الجهد بعد ذلك على طبيعة الاقتناء للمتحف ، وذلك لأن الاقتناء فى المتحف يعتمد فيما يعتمد على مصداقية العينات

المعرفة داخله ، ومدى تعبيرها عن الأصالة والثقافة الشعبية.

ولنتساءل بعد ، ما هو متحف التراث الشعبي ؟ وماهى أشكاله وأدواره العلمية والعملية؟

متحف التراث الشعبي هو المكان الذى يحتوى على مبانٍ وحدائق وأماكن تشغلهما جميعاً إبداعات الثقافة الشعبية . ويتم عرض تلك الإبداعات وتقديم نماذج حية من الإنتاج الفنى أمام المتريدين على المتحف. ويخصص هذا المتحف للبحث والدراسة والمشاهدة ، إلى جانب ما يقوم به فى خدمة الثقافة والتربية والترفيه . وللمتحف بهذه الصورة يعتبر مركزاً إشعاعياً، هدفه الأساسى العلم والثقافة والتعليم . وعلى ذلك يمكن القول: إن المتحف بمثابة البانوراما الحية التى تعبر أمام الملقين عن أنماط لثقافات بيئية اجتماعية لها صيغها الشعبية ، والتى تتوحد جميعها فى ثقافة الوطن الأم، وتعتبر فى ذات الوقت عن شخصيتها المتميزة.

وانواع متاحف التراث الشعبي يمكن تقسيمها فى ثلاث اتجاهات ، كل منها له طبيعة خاصة فى العرض والوظيفة، وإن كانت جميعها معاً تؤدى نفس الهدف ، وهى :

١- المتحف الشامل (المتحف الوطنى للثقافة الإبداعية الشعبية):

وهو المتحف القائم على فكرة التقسيم الجغرافى للثقافة الشعبية إلى أقاليم؛ كل إقليم على حدة . ويقام هذا المتحف فى عاصمة الوطن الأم، وتخصص له مساحة كبيرة من الأرض تتسع لتضم الأشكال التعبيرية والمادية والإنتاجية من الأشغال الفنية لكل بيئة ثقافية داخل كل إقليم . ومن الأهمية اختيار الموقع العام لتشجيع مثل هذا المتحف بالشكل الحضارى المناسب الذى يجسد الشخصية الثقافية الوطنية.

والخطوات التى تتخذ عند تشييد مثل هذه المتاحف الشاملة هى : -

١- تخصص مساحة من الأرض لكل إقليم ، بحيث تكون هذه المساحة فى النهاية ممثلة ، بما يقام عليها وفيها من منشآت ، للثقافة الشعبية للإقليم المخصصة له . يراعى فيه ضرورة تخصيص أكثر من مساحة للإقليم الذى يتميز بتعدد الثقافات الشعبية، حتى تكون الصورة النهائية معبرة عن الإقليم وخصائصه . ومثال ذلك نجد أن هناك بعض الأقاليم التى يتشكل بنائها الثقافى من بيئات بدوية وزراعية مثل محافظة الشرقية ، ولكل بيئة منهما مجالها الثقافى الذى يتمثل فى عمارتها وفنونها وعاداتها .. إلخ.

٢- ضرورة توفير المناخ العام الذى يمثل جغرافية الإقليم وطبيعته ، حتى تنعكس على الآخرين مصداقية العرض، وبالتالي معاشته . فإذا كان المكان مخصصاً لبيئة رشيد مثلاً ، التابعة لمحافظة دمنهور، فلا بد أن تغطى الأبنية والإطار العام لها انطباعاً بالحرف وأشغالها ، وأيضاً بالنخيل والزراعة، وهكذا يتحقق التأثير المباشر.

٣- والانسجام التى تضمها كل مساحة إقليمية تنحصر فى:

- العمارة التقليدية والبيئية للإقليم ، ولكل ثقافة به إذا كان هناك تعدد فى البيئات .

- إعداد تلك العناصر بكل ما يعبر عن الحياة اليومية والمعيشية داخلها، والتأكيد على الممارسات اليومية التى تتم واسلوب الحياة فيها.

- الأثاث والمنقولات وأدوات الطعام والخبز ، وغيرها .

- أدوات العمل اليومي ، ومعدات العمل الصرلى والتخصصى .

- الأشغال الفنية والتطبيقية.

- أماكن الورش والصناعات التقليدية والبيئية.

- الملابس والحلى وأدوات الزينة ولعب الأطفال وغيرها.

- نماذج من منتجات البيئة فى الزراعة والصيد بمختلف أشكاله .. إلخ ، وكل ما يمثل الثقافة المادية فى الإقليم.

بالإضافة إلى هذا توجد أقسام أخرى فى المتحف مشتركة ومكاملة لبعضها ، ولا يمكن أن يكتمل المتحف بدونها ، وهى :

١- صالة المتحف الدائم ، وهى القاعة المخصصة للعرض الفنى للثقافة المادية والأشغال الفنية ، والحرف والصناعات التقليدية والبيئية . ويتم التنسيق فيها إما بالتقسيم النوعى للمنتجات، وإما بالتقسيم الجغرافى للأقاليم.

٢- صالة المعارض السيارة ، وفيها تُقام المعارض المتنوعة المتصلة بالفنون الشعبية المحلية أو القامة عن طريق التبادل الثقافى فى بلدان العالم . وهى صالة مظلة تلحق بها المجرات المعانة.

٣- قاعة السينما والمحاضرات والدورات ، ويُنحَق بها مكتبة فيلمية .



● نموذج من العمارة المصرية في منطقة مصر القديمة بالقاهرة تعبر بشكل مباشر عن فنون القباب التي تتميز بها العمارة التقليدية

٤- صالة العروض الفنية ، ويمكن أن تصمم على أساس الاستخدام الشئوى والصيفى فى آن واحد ، ولذلك يستحسن أن تقام «حديقة».

٥- المكتبة العامة ، وهى تضم الكتب المتخصصة فى مجال الفنون والآداب والاجتماع مع المراجع والدوريات والميكروفيلم وأجهزة التصوير الضوئى والكومبيوتر ، ومن الأفضل أن تلحق بها قاعة للعروض الفوتوغرافى.

٦- كاسند شرباً تبنى بتصميم متكامل يعطى الانطباع والشعور القومية ، وتجهز كمكان يمكن الباحثين من التزاور والمناقشة ، وذلك تكون متعة ثقافية للمتريدين على الدوام.

٧- قاعة الاستماع والتسجيل الموسيقى.

٨- حجرات تقنيات البث المياني ، وإصلاح الأجهزة.

٩- أماكن الورش التقليدية والبنيئية ، والتي يجب أن تعبر بقدر الإمكان عن أشكال التراث الفنونى فى الثقافة المحلية.

١٠- قسم صيانة المعارضات (رقاً - نجار - حداد) بالإضافة إلى قسم الحفاظ على المعارضات من الطريات وخلافه.

١١- أماكن الإداريين والفنيين والحراسة.

١٢- المخازن (مخزن دائم - وآخر ترائزيت)

١٣ - صالة المبيعات والتسويق.

ب- متحف التراث الشعبى الإقليمى :

هذه النوعية من المتاحف تقام فى كل إقليم ، وتجمع فيها الأشكال الفنية التى تعبر عن ثقافة الإقليم ، ومن أهم الأنشطة الإنتاجية الحرفية والصناعية به ، وكذلك ما يكشف عن عاداته وتقاليد الخاصة .

ولا شك أن هذه النوعية من المتاحف الإقليمية تعتبر صورة مصفرة من المتحف الشامل الموجود فى عاصمة الوطن . إلا أن دوره لا يقل أهمية عما يقدم به متحف العاصمة . ذلك لأن دوره فى حماية الثقافة المادية فى الإقليم له تأثيره الكبير على مستقبل هذه الثقافة واستمراريتها ، ولذلك تحرص بعض الاقاليم على إنشاء مثل هذه المتاحف ، معتمدة فى ذلك على أربعة نوافع أو محاور أساسية ، وهى :

١- الدافع الثقافى : أن يقدم المتحف بدوره فى تعريف رواده المحليين بثقافتهم بيئتهم مجتمعة داخل المتحف ، وكذلك

العمل على تنمية معارفهم بالثقافة المادية وما فيها من عناصر جمالية ونفعية ، وكذلك حثهم على الممارسة اليدوية واستغلال خامات البيئة فى عمل مفيد.

٢- الدافع النفسى : ويتجسد فى تشجيع المبدعين من الفنانين الشعبيين فى الإقليم على الاستمرار فى الإنتاج ، وذلك يعرض إنتاجهم والاهتمام به من قبل المسئولين ، بالإضافة إلى التقائهم بالمتريدين على المتحف.

٣- الدافع الاقتصادى : تتجه بعض الاقاليم إلى الاستفادة من هذه المتاحف باعتبارها إعلماً عن المنتجات الفنية الأصلية ، والتي يقبل على اقتنائها اكبر عدد من المتريدين على المتحف ، بالإضافة إلى إمكانية التصدير إلى الخارج.

٤- الدافع التعليمى والتربوى : إن وجود مثل هذه المتاحف ، يجعل من العملية التربوية عملية إيجابية ، إذ إن لها دور كبير فى حث الصبية والفتيان على تذوق ما فى ثقافة الإقليم من فنون يدوية وحرف وصناعات تقليدية ، وتعليمهم يتأهلون على مدارس تعليم هذه التخصصات الفنية ، لتضيق أجيال من الحرفيين والمبدعين المتفهمين لاصول العمل الشعبى.

ويجدر هنا أن يؤكد على أن ما يتم جمعه للمتلف الإقليمى يجب أن يكون إطاراً للناحية الثقافية للمجتمع الإقليمى ، وأن ما يتم جمعه وعرضه داخل المتحف ، أن يكون له الأثر المفيد على المحاور السابقة ، وعلى مستقبل الثقافة المادية واستمراريتها ، مالم تنوافر فيه الوحدة الموضوعية ، والتنسيق التكاملى ، والخضعة للإرشادية الواعية بعملها ومستوياتها .

ج- متحف التراث الشعبى الجبلى :

وهذه النوعية من المتاحف البنيئية مهمة إلى حد كبير ؛ حيث تقام وسط البيئة الثقافية التقليدية ذاتها ، ويشترك فى إعدادها أمالى المنطقة مع المسئولين بها ، ويسهم فى إنشائها أصحاب المهن التقليدية والأشغال البنيئية . وهى صور حية تعبر عن الحياة اليومية بما تتضمنه من أشغال وأسلوب العيشة ، والسلوكيات العامة للأفراد ، وتفاعلهم مع بعضهم . وتتركز مفاهيم إنشائها على المحاور الآتية :

١- البعد الإنتاجى : يعتبر هذا المتحف بمثابة عرض مكثوف لأعمال المبدعين الشعبيين بالمنطقة ، فهم يقومون بالإنتاج الدائم أمام المتريدين على المتحف.

٢- البعد الاقتصادي : يعتمد المتحف البيئي على تسويق الأعمال الفنية .

٣- البعد التعليمي : يؤدي المتحف دوراً مهماً في نقل الخبرات من جيل إلى جيل ، وذلك عن طريق التعليم المباشر أو التلقين والمشاركة . وإلى جانب هذا فإن المتحف يؤدي دوراً تربوياً واضحاً ، ويدعم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد بعضهم وبعض ، ويقوى الصلات بين الأفراد وإنتاجهم الفني .

٤- البعد التراثي : يحافظ المتحف على المنتجات الأصلية بالمنطقة ، ويقوم بعرضها ودراستها وتصنيفها وتوثيقها بالشكل الذي يحفظ لها كيانها ، ويعمل على أن تكون مصدراً أصلياً ومرجعاً مثبتاً للوحدة الإنتاجية والجمالية .

٥- البعد البحثي العلمي : إن هذه المتاحف تعد من أهم المراجع المرئية عند إعداد الدراسات الشعبية حول المنطقة ، كما تعاون بشكل مباشر في إعداد خريطة وطنية للفن الشعبي الوطني .

٦- البعد الفني : وهذا البعد من الأهمية بحيث يأتي في مكانه هذا للتأكيد على دوره الهام في نجاح الأبعاد السابقة عليه . وتمثل أهميته في حماية المبدعين الشعبيين في بيئة المتحف ، بإتاحة الفرصة لهم لادامة الإنتاج الخاص بهم ، وتوفير حياة كريمة مناسبة لتعاونهم على التفرغ للإنتاج . ومع هذا لابد من خطة للمقتنيات الفنية وخطة تسويق لأعمالهم ، ضماناً لزيادة دخلهم المادية . كذلك يتبع المتحف لهؤلاء المبدعين مكاناً يديرون فيه الأجيال الجديدة على الإنتاج . ولا شك أن هذا كله يشكل ضماناً للثقافة المادية يعطيها القدر الأكبر من الحماية ، ويحمي الفن التقليدي والبيئي من الاندثار .

ولكى يتحقق هذا ، يجب عند وضع التصور الكامل لهيكيل بناء المتحف ، أن تخصص أماكن مناسبة للمبدعين تستغل كورش إنتاجية ، يمارسون فيها الإبداع الفني والإنتاج الحرفي ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، ينبغي - كخطوة من خطوات حماية الفن التقليدي - مد جسور التعاون مع المبدعين في أماكن إقامتهم ، عن طريق إمدادهم بالخدمات اللازمة والتمويل المناسب أيضاً ، وبعدما تتم عملية تقييم الإنتاج واقتناء الأمثل لها . ويجب أن يراعى عند إنشاء مثل هذه المتاحف أن تكون معتمدة على الإطارات المعماري المتميز كظاهرة فنية في البيئة ذاتها .

وهذه النوعية من المتاحف البيئية تتكون من الأقسام التالية :

١- قسم المعارض الفنية الدائمة .

٢- قسم المعارض والتسويق .

٣- قسم شعب الإنتاج البيئي .

٤- صالة العروض الفنية والسينما والندوات .

٥- مكتبة متخصصة وعامة .

٦- قسم الأجهزة والصيانة .

٧- المضافة .

ونتساءل بعد ذلك ، عن كيفية إعداد متحف للتراث الشعبي ، وعن الخطوات الفنية والعملية التي يجب إتباعها عند إعداد مواد العرض بالمتحف .

وللإجابة عن هذا التساؤل يجب أن نتذكر أن الإجراءات التي ينبغي اتخاذها لإعداد مواد العرض ، إنما تبدأ فور الانتهاء من دراسة الخطة الخاصة بإنشاء المتحف وتحديد وظيفته وتخصصه . وفي الوقت ذاته تكون الإجراءات الخاصة بالبناء قد بدأت عملها في تنفيذ بناء المتحف وتجهيزه من الناحية الإنشائية والمعمارية ، طبقاً للتصميمات المعدة لهذا الغرض .

إن هناك بعض الضوابط اللازمة والخاصة بإنشاء متحف متخصص تعرض فيه مواد فولكلورية متنوعة ومختلفة ، بجانب الخدمات الكاملة لها . من ذلك يمكن أن نحدد سياسة خاصة للتعامل مع المواد التي ستعرض في المتحف ، خاصة أنها مواد لها حيويتها ، ويلقب عليها طابع الاستمرارية ، بين الناس وبين المتطفلين بها في حياتهم اليومية . وهذه المواد في الغالب ما تكون معاصرة لنا ، وتوجد بيننا ، والاعتماد عليها لا يتم بالقطع عن طريق أعمال الحفريات أو التنقيب في أحلال التاريخ وغيرها . كما أنها مواد يمكن تصنييعها الآن بنفس المواصفات التي كانت عليها في الماضي . وعلى ذلك فإن الضوابط المتصلة بجمع المادة الشعبية تخضع للمنظور الفولكلوري ، وهو الذي يحكم إجراءاتها في انتقاء المادة .

وإذا أردنا أن نتعرض لهذه الضوابط وجب علينا ترتيبها وفقاً لخطوات العمل في إعداد المتحف :

١- تكوين فريق البحث الميداني : وهذا هو الضابط الأول ، إذ إن لهذه الفرق أهمية كبرى في جمع المادة ، وبالتالي يجب

● توظيف المشربيات في أعمال الديكور الخارجى
للبيت العربى تبرز شكل فنون المعمار التقليدى
المصرى



أن تكون مدوية تدريباً عالياً، ومؤهلة علمياً، ولديها الخبرة اللازمة لرصد العينة الشعبية وجمعها وفقاً لقواعد علمية وفنية خاصة . ومن المستحسن أن تكون الموضوعات الخمسة في علم الفولكلور هي الأساس الذي يبنى عليه تشكيل المجموعات .

٢- تقسم المواطن الثقافية إلى تقسيمات جغرافية بعد ذلك ، وتبدأ الفرق عملها على أساس رؤية جغرافية ورؤية تخصصية .

٣- ضرورة الجمع الميداني الشامل، فلا يتوقف الجامع عند حد جمع المادة المنتجة فقط ، بل عليه أيضاً أن يجمع الآلات ومعدات التصنيع والخامات وغيرها، لأنه من المفيد تصور كل عينة بمراحل تشكيلها والأدوات المصاحبة لهذا التشكيل .

٤- أن يهتم الجامعون الميدانيون بالمواد اللازمة للمتحف . ولذلك فإن الحاجة العملية تتطلب البحث الجاد عملاً هو أقدم وأكثر أصالة، وخصوصاً إذا كانت هناك عينات قد اندثرت بالفعل ، أو لم تعد تستخدم ، ولم تعد تتيج .

٥- في جمع التراث المادي ، يحتاج الأمر - قبل النزول إلى الميدان - أن تكون هناك دراسات كافية عن أهم الأشكال المادية والتجريبية والعادات والتقاليد في منطقة الجمع ، وأن تعد خطة متكاملة تحتوي على ما يجب جمعه من مواد فولكلورية، وتكون مع الجامعين كل حسب ماموريته في الجمع الميداني.

٦- ضرورة الاهتمام بتسجيل البيانات اللازمة عن كل عينة تم جمعها في الميدان ، وفور الحصول عليها . وضرورة استخدام تقنيات البحث الميداني في عملية جمع المواد من البيئة، وتسجيل البيانات ، حتى تكون مهيأة للذين سيقومون بالإجراءات الفنية بعد ذلك.

٧ - كيف يتحصل الجامعون على عينات العرض للمتحف؟ هناك سبل متعددة لهذا الغرض، وهي في مجموعها تعمل معاً، ولا يمكن الاستغناء عن إحداها. ولهذا يجب على الجامعين الميدانيين اتباع خطواتها للحصول على العينات. وهذه السبل هي:

(١) البحث الميداني : وفيه يتم الجمع الميداني أيضاً، وهو العمل المحوري الذي تنبنى عليه سلامة الخطوات التي تليه، ففي البحث سيتمكن الجامع من كشف الظواهر الفولكلورية ونواتجها العملية، ثم رصدها وتحديد العينات اللازمة منها للعرض بالمتحف، ثم الاقتناء .

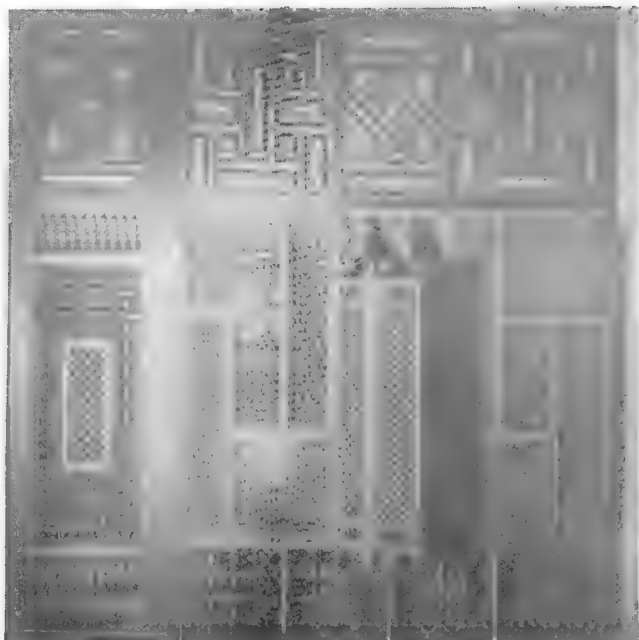
(ب) الاقتناء : وهو يتم بطريقتين، الأولى: عن طريق الشراء، والأخرى عن طريق الإهداء. وفي كلتا الحالتين يجب على الباحث أن يكون واعياً بتأثير ذلك على استمرارية عمله في المنطقة. وللاقتناء مبادئه المتنوعة، فهناك ميدان الصناعات أنفسهم، وهناك ميدان الاقتناء الذاتي وهم المستفيدون من هذا الإنتاج للاستخدام اليومي، وهناك العينات التي يقرم بعض الأفراد بشغلها لهم أو لنوهم، وهو الميدان الرئيسي لجمع الفنون البيئية من أصنافها الحقيقيين.

ولاشك أن هناك بعض الصعوبات التي ستواجه الجامع الميداني عند تقدير الثمن المناسب للعينات المختارة؛ والسبب يعود إلى عدم وجود ثمن محدد لهذه العينات، وخصوصاً إذا كانت من المقتنيات الخاصة لبعض الأهالي. ولكن في النهاية يكون الثمن الذي يحدده الجامع بمثابة المسؤولية العلمية تجاه القيمة الحقيقية للبيئة، وخصوصاً إذا كانت نادرة وغير متداولة.

(ج) الإهداء عن طريق الجمعيات والهيئات العلمية والهواة: وهذه الطريقة من الطرق المهمة للحصول على بعض العينات القديمة والتي لها قيمتها الفولكلورية، وأحياناً تكون هذه العينات من النادرة، بحيث يصعب أو يستحيل العثور على مثيلتها في الوقت الحالي، بالإضافة إلى هذا ما يقوم به الهواة أحياناً من جمع العينات الفولكلورية التي تتضمن أبعاداً فنية فولكلورية على مستوى عالٍ من القيمة.

وللإهداء بعض القيود والقواعد المتبادلة بين من سيقومون بالإهداء وإدارة المتحف. ومن هذه الشروط التي يضعها الجانب الأول عدم التصرف في العينة، أو أن توضع في مكان خاص بعيداً عن المجموعات المثيلة لها. وهكذا يتعين على الجانب الثاني التقيد بهذه الشروط والعمل على تنفيذها بدقة، حتى يصبح هذا الفعل من جانب المتحف حافظاً على الإهداء من الآخرين. وعند قبول الهدية يتبقي على المتحف مراجعة البيانات المصاحبة لكل عينة مهداة بدقة، ومضاماة النتائج بالدراسات السابقة حول المواقع الجغرافية، والظاهرة الفنية المصاحبة لها.

(د) التبادل الثقافي: يتم ذلك في إطار التبادل بين المتاحف وبعضها أو بين الجمعيات والهيئات العلمية أو بين المتحف والهواة. فحالياً يلجأ البعض إلى مبادلة مجموعات من العينات للتكررة لديهم، طلباً منهم للاستفادة بعينات جديدة لم تكن لديهم مثلاًها. وهذه الطريقة مفيدة جداً



● جزء من الحجاب المصنوع من الخشب يبين تفاصيل دقة الصناعة في عمل المشربيات من الخشب المعشق المعظم بالعاج

المتحف، وخصوصاً إذا كانت هذه العينات من جهات أو أشخاص متخصصين في ذات المجال، وذلك للاستفادة من بعض العينات الأصلية، والتي لم يعد بعضها يُنْقَذ في الوقت الحالي.

وإذا كان المتحف سيقوم بنسخ أعمال مشابهة للعينات التي حصل عليها، فعليه في هذه الحالة أن يقوم باستئذان صاحب العينات قبل القيام بهذا التصرف، فإذا جاء الرد بالرفض، وجب على المتحف الالتزام بذلك.

وبعد هذا.. نأتى إلى الجزء الخاص بالإجراءات الفنية، التي يجب أن تتبع في حفظ العينة وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتحف.

١ - التسجيل والتصنيف وطرقهما الفنية :

يعتبر تسجيل العينات العمود الرئيسي في عظمة أى متحف، فالعينات وحدها دون أن تسجل بياناتها بطريقة علمية ومنظمة، تفقد أهم قيمها البحثية، ففقدان المعلومات حول العينات يجعلها مع مرور الوقت بلا بطاقة تحدد جودها ومكانها... إلخ.

إن القاعدة الأساسية التي تتمركز حولها الخطوات الفنية للتسجيل هي حماية العينات من الضياع والفقْدان، وعدم تراكم العينات بعضها فوق بعض؛ وذلك فإن تاجيل خطوات التسجيل يستوى مع عدم الاهتمام بالتسجيل، لأن الخطورة هنا تكمن في أن المعلومات التي تم جمعها من الميدان، إن لم تسجل في حينها، يصعب على الجامع بعد ذلك تذكر عناصرها ومادتها. وبالإضافة إلى أن تراكم العينات من مناطق مختلفة يجعل الأمر بالغ الصعوبة إن لم يتم التسجيل فور استلام المتحف للعينات.

ومما يثير الانتباه أن التعامل مع العينة الفولكلورية، ونحن نحاول أن نتتبع خطوات العمل الفني المتخفي لها، يختلف عن التعامل مع أي من العينات الأخرى للمتاحف المتخصصة مثل الآثار والفنون والحرفيات مثلاً، ذلك لأن العملية التسجيلية في الثقافة المادية تبدأ من الميدان ومن واقع الحقائق التي تروى على السنة الرواة أنفسهم. ومما هو جدير بالذكر، أنه حينما يجمع الجامع الحقائق المتكاملة عن العينة، ثم يقوم بعد ذلك بتنظيمها بالشكل الذي يعاين على التسجيل المتخفي، عليه أن يحرص كل الحرص على إبراز الخصائص الفنية والوظيفية، وأيضاً عليه الالتفات إلى التغيرات التي طرأت على العينة بمقارنتها بغيرها في الفترة

التي جمع فيها المادة حتى وإن كانت الظواهر لا تؤكد على ذلك. فقد يكون لهذا التغير دلالة على التغير الاجتماعي أو الحرفي، إلى آخره. ومن الواضح أن الجمع الميداني في وقتنا الحالي سيؤكد على أن هذا التغير الحادث أحياناً في بعض العينات لا يحدث نتيجة لأساسيات ثابتة، بل يحدث نتيجة للحياة، وتغير الأنماط المعيشية، والمزاجية للأفراد المجتمع. وعندما يحدث هذا التغير في بعض مظاهر الثقافة المادية، فإنه لا يحدث من تلقاء نفسه، بل الذي يتغير أولاً هم أصحاب الثقافة ذاتهم، وينعكس هذا بدوره على الثقافة المالية. وهذه هي الواجبات التي يجب أن يضطلع بها الجامع الميداني للوصول إلى الحقائق المتكاملة للعينة، طالما أن العينة لها حضورها الشعبي.

ويتم ذلك بترتيب المعلومات وتنظيم أدوات الجمع، بحيث يمكن من خلالهما الوصول إلى الآتي :

١ - تحديد التغيرات التي طرأت على العينات.

٢ - تحديد بدايات حدوث التغيرات، مع ملاحظة التغيرات الأخرى في البيئة.

٣ - تحديد الوظيفة المخصصة للعينات قبل وبعد التغير.

٤ - تحديد دور العينة وتأثيرها بعد التغير على الجماعة.

٥ - الأبعاد الفنية والاجتماعية للعينة.

(١) الخطوات الفنية اللازمة لتسجيل العينات بالمتحف:

ينبغي على من يتناول عملية تدوين البيانات حول العينات، بهدف تسجيلها في سجلات المتحف، أن يكون ملماً تماماً بالطرق الفنية الخاصة بعملية تدوين الوثائق الفنية، وأن يكون عارفاً بخطوات التسجيل من الناحيتين العلمية والفنية، لأمعية ذلك في تكامل الخطوات المتتالية والهادفة إلى عملية المعروضات بالطرق التي تصفح للمتحف مقتنياته من الضياع، وحفظ البيانات الخاصة بالعينات من التشويه، سواء أكان هذا نتيجة نقل المختصين والعارفين بالعهدة، أو نتيجة نسيان البعض منهم لمصادر هذه العينات مثلاً.

وهذه الخطوات أو ما يتبعها من شروح، تبين الأداء الأفضل عند القيام بهذا العمل:

١ - في البداية، يجب إعطاء أرقام متسلسلة لكل العينات الموجودة بالعهدة، بصرف النظر عن اختلاف أنواعها أو خاماتها، أو تبان مواطنها. ويتم تتابع الأرقام في ذات التسلسل كلما ورد إلى المتحف عينات جديدة، إذ يجب أن

تدوين على نفس المخازن التسلسلي. وفي الوقت ذاته يتم تسجيل هذه الأرقام في دفاتر المهددة، مع ملاحظة كتابة نوع العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة زيوذ العينة.

٢ - أن تكتب الأرقام على طرف كل عينة بالقلم الأحمر، على أن يكون اللون من الألوان الثابتة.

٣ - لاشك أن البيانات التي تكتب في الدفاتر لها أهميتها، فهي المستند الذي يمكن الرجوع إليه عند الحاجة. لذلك فإن عملية التدوين عليها أن تتمثل طريقة المختصر الشامل الجامع، وأن تكتب البيانات التي تتضمنها بخط واضح، مع ضرورة الامتناع بتسجيل مسمى كل عينة، كما ينطق في بيئته المحلية، ولهذا ينبغي تشكيل هذا المسمى تشكيلاً مطابقاً للنطق.

٤ - تستخدم الطريقة الشاملة في كتابة التواريخ؛ لأهمية ذلك في توثيق العينات، فيجب كتابة تاريخ زيوذ العينة بالأرقام وبالحروف في أن واحد، بالإضافة إلى ذكر جامع العينة، وإيضاح ما إذا كانت العينات وردت للمتحف عن طريق الشراء أو التبرع أو التبادل. أما إذا كانت قد وردت كإعارة للعرض فقط ولدة محدودة، فيجب ألا تدون في هذه النوعية من الدفاتر.

٥ - يبنى التقسيم الرقمي لكل عينة على النمط الثلاثي، بمعنى أن يكتب عام التسجيل، ثم صنف العينة، ثم رقم الإضافة من الشمال إلى اليمين كالآتي: ٠١ - ٠٣ - ٩١. لهذا الرقم متكاملًا يعني أن التسجيل تم عام ١٩٩١، وصنف العينة رقم (٣)، ورقم الإضافة في السجل (١).

٦ - من الأهمية أن يترك للسجل مكاناً للدفاتر أمام كل عينة ليضيف رقم العينة بعد عرضها بالمتحف. وهذا الرقم يتضمن رقم مجموعات العينات بالقسم، ويكتب الرقم الخاص بالعينة والرقم الخاص بالقسم بالدفتر بعد ذلك.

٧ - من الضرورة عمل رقم لكل عينة فور استلام المخازن لها، وذلك على بطاقة تربط مع كل عينة نقلاً من الدفاتر، ويكتب الرقم بخط واضح ويلون ثابت، ويتحرك هذا الرقم مع العينة حتى تأخذ طريقها للعرض بالقسم الخاص بها.

٨ - من الأفضل، بل من الضروري، أن يكون هناك لكل دفتر، إضافة للمهددة، دفتر آخر، تكون فيه الأرقام والبيانات المسجلة في الدفاتر الأولى بنفس الدقة ويصور طبق الأصل. على أن تحفظ هذه الدفاتر بعد ذلك كمسجلات احتياطية في خزانة خاصة، حفاظاً على المهددة وعلى البيانات للخاصة بها من الضياع أو التلف.

٩ - يجب عمل بطاقات للدليل عن العينة في فيش خاصة تكتب فيها أرقام التدوين والإضافة والعرض المتحفي مع اسم العينة ونوعها، وأخرى تكتب فيها العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة الزيوذ وكيفية الحصول على العينة، مع الأرقام الخاصة بها. وهذه الطريقة تسهل البحث عن العينة في السجل.

١٠ - إن هذه الإجراءات التي تتم بصدد تسجيل العينات، لا تعتبر بديلاً عن الإجراءات التي تقوم بها المخازن والشئون المالية، من إضافة وصرف وغيرها.

وتتسأل بعد ذلك عن الخطوات التي تتبع بعد التسجيل والتصنيف، كإجراءات مكملة في تنظيم العرض المتحفي.

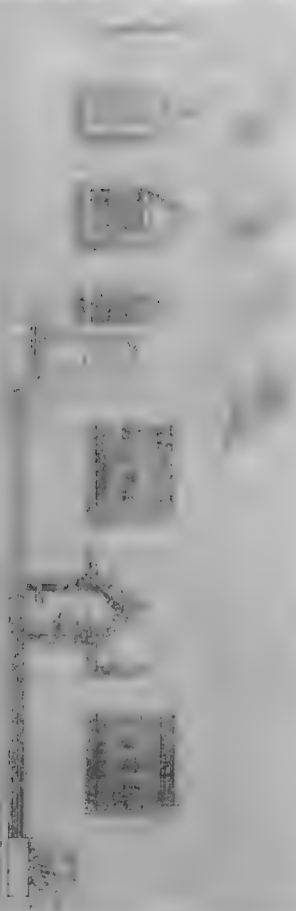
يجد منسق العرض بالمتحف نفسه أمام عينات متعددة في أشكالها وفي خاماتها وفي مكانها وزمانها، أي يجد نفسه أمام حقائق لابد وأن يجعل من العرض صوتاً معبراً عنها جميعاً، وشكلاً يؤكد على خصائصها الفولكلورية في إطار من الوحدة النوعية والوحدة المكانية أيضاً. ومن هذا المنطلق تتجه هذه الدراسة إلى التقسيم الجغرافي في التنسيق، وبالتالي في العرض العام للمتلف، وذلك أسبابه:

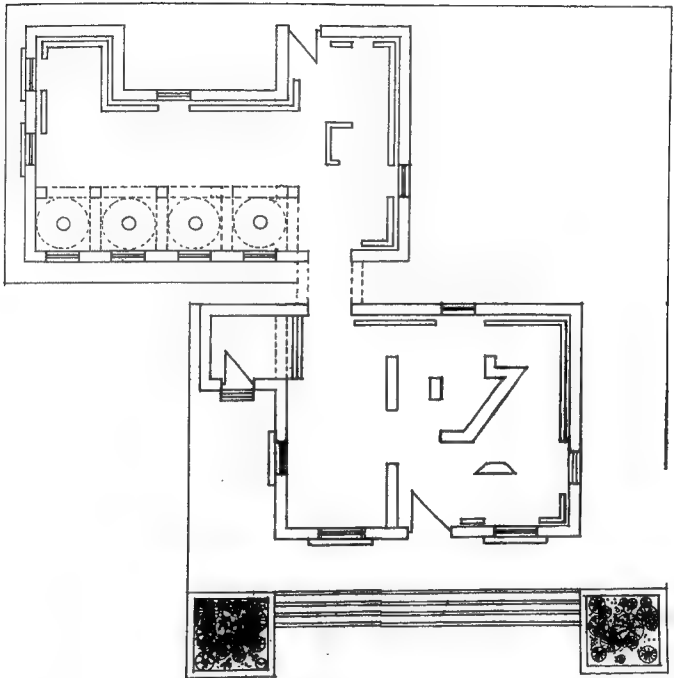
١ - إن التوزيع النوعي، من حيث نوعية الإنتاج، لا يعطى للوحدة المعيشية الكاملة مع الوحدات المنتجة في ذات البيئة، وبالتالي فإن وجودها في مناخ متحد يعطيها البعد الفولكلوري من خلال الدلالات المتعلقة بالبيئة وخصائصها التعبيرية بشكل خاص.

٢ - إن التوزيع النوعي للمعروضات، طبقاً لنوعيات الإنتاج والخاصة، إن جاز في العرض المؤقت فإنه لا يجوز في العرض للتحفي الدائم.

وقد يوضح هذا، الصعوبات التي ستواجه منسق العرض عندما يضع التصميمات الخاصة بالعرض العام للمتلف، وأولى هذه الصعوبات هي ضرورة الحفاظ على الخصائص الموضوعية لكل عينة على حدة، وكل العينات معاً، والتي بغيرها لا يمكن أن يكون هناك تنسيق متخصص لمتحف مختص بمجال التعبير الإنساني وإبداعه، وثقافته وفنونها. وهذا، على الرغم من تزايد عدد من المتخصصين في مجال التصميم الداخلي والمزخرفين، وجهدهم وسعيهم إلى بلوغ الهدف المطلوب في محاولات متعددة، إذ يقتضي هذا العمل نوعاً من التخصص الدقيق في مجال تنسيق المتاحف الشعبية، ودراسة في مجال الفنون الشعبية؛ علمية تطبيقية، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة. وعلى الرغم من هذا كله نجد أنفسنا متعنتين بأن التنسيق بهذه الكيفية أيضاً لن يثبت

● مستخدم فائسي مقلد في شدة انبوه الى انهم ، يجمع بين بعض خصائصه انتمى
وايدي جمعية صغيرة لها طابع تقليدي إلى حد ما ، ويمكن انك اراه في اغلب محافل
مميز مع إسماعيل أو حاتم بعض "مقدمي الخدمة" والصور والاعرف التي يمكن بها
للحالة على المحفظة الالكترونية الوثائقية





● مسقط أفقي للتصميم السابق يتضح منه حركة الممرات وتقاطعها مع الساحة الكلية للمبنى
وإثر القباب ومكانها في التصميم

الحقيقة المتكاملة للمعاني الفولكلورية، بل يساعد فقط على بلوغها، وذلك لاختلاف المناخ العام بين العينات في بيئتها الطبيعية وخصائصها، وبين المتحف كجبة عرض لها.

صحيح أن دور المنسق في العرض للمتحف، سيكون الحرص على وجود نوع من الترابط بين أشكال البيئة وبين معاشية العينات في إطار المتحف وتنسيقه. وبالتالي فإن منسق العرض سيتبع عن الأسلوب الفني الذاتي الصرفه والذي يطغى في كثير من المجالات على جماليات العينات، ولكنه في الوقت ذاته لا يضع مكانه بعيداً، لأن من الضرورة أن يكون هناك إطار جمالي للعرض العام، وبذلك تكون النتائج بين أسلوب التنسيق وبين العينات المعروضة في صالغ منسق العرض أكثر. ومع ذلك نؤكد على أن منسق العرض الدارس والواعي يادواته الفنية ويطرق توظيفها في المكان الموضوعي، سيتمكن من تحقيق التوازن بين رؤيته الجمالية الخاصة وبين أهداف العرض. وفي هذه الحالة هناك احتمال لنجاح العرض بنسبة كبيرة. لأن من الخطورة أن يتحول اتجاه العرض إلى اتجاه المتحف التطبيقي، الذي يعرض الأشغال والمصنوعات التقليدية لذاتها بعيداً عن إبعادها الفولكلورية.

وطى الجانب الآخر من قضية العرض الفني، نشير إلى أن متحف التراث الشعبي لا يقوم فقط من أجل الحفاظ على التراث من خلال العينات المعروضة به، ولا من أجل التوعية الثقافية والوظيفة الترفيهية، وإنما يقوم أيضاً من أجل الأغراض العلمية المتمثلة في الدراسات والأبحاث المرتبطة بالفولكلور، والمرتبطة أيضاً عند الآخرين بموضوع الاستلهم الفني للعينات وتوظيفها في مجالات الإبداع المختلفة. ولذلك فإن التنسيق العام للمتحف لابد وأن يأخذ في اعتباره هذا الجانب الحيوي.

نخلص من ذلك إلى أهمية العرض الفني بالمتحف، وبالتحديد إلى أهمية التنسيق العام للمعروضات. وعلى كل حال، ينبغي أن نذكر أن التنسيق لثل هذه المناقص يتم من خلال ثلاثة أشكال محددة، يمكن أن تكون في مجملها الطريقة المثلى للعرض لو تم التخلص من بعض العيوب الموجودة في كل محور على حدة وهي :

١ - هناك من يعتمد عند التخطيط لعرض المعروضات على أن توضع العينات في فترينات زجاجية بشكل خاص، وأمام كل عينة بطاقة تعريف بها وبالبيانات الخاصة عنها.

وهذا الاتجاه في الحقيقة لا يعطى الإيجابية المطلوبة منه، نظراً لأن العينات تفقد متعة المعاشية مع واقعها البيئي تماماً، ويضيع عنصر التشويق والتصور الكامل عن حركتها في البيئة.

٢ - وهناك اتجاه آخر، يعتمد فيه التخطيط على عرض كل العينات المتشابهة التي يمتلكها المتحف، بغية الاستفادة منها، وأيضاً للدلالة على حجم مقتنيات المتحف. إن هذا التكثيف في العرض ربما يؤكد على المعاني التي ينشئها المتحف، ولكن في الوقت ذاته تضيق معه قيمة الأعمال وتفقد كثيراً من جوهريتها، وتعطى إحساساً بالرتابة والتكرار. لذلك من الأفضل أن يتم انتخاب العينات التي تعبر بقدر الإمكان عن حجم مقتنيات المتحف وبشكل يبرز الخصائص العامة لهذه النوعية من الإنتاج ويؤكد على جمالياتها. وهذا التصرف من قبل منسق العرض يتيح المجال لشرح العينة بشكل علمي وفني.

ولا يضير بالطبع أن تجتمع الأشكال الثلاثة السابقة في توحيد فني وهذا يعني، أن يتم التنسيق بينها بالشكل الذي يؤكد على المعنى المحدد لقيمة العرض المتحف، مع مراعاة القواعد الآتية:

١ - أن تكون المركبة العامة للرواد داخل المتحف وبين أقسامه ميسورة، وفي اتجاه واحد، بحيث يستطيع كل فرد مشاهدة المتحف بالكامل.

٢ - أن تكون البيانات مكتوبة على البطاقات بشكل واضح، وبالاختصار المفيد، بأرقام مسجلة من واقع السجلات، وأن توضع هذه البطاقات في مكان لا يؤثر على رؤية العينة بشكل كامل.

٣ - أن تتوفر الإضاءة بشكل ينقشر بين المعروضات بطريقة تبرز جمالياتها، وتؤكد على إبعادها العجمية والتفصيلية.

٤ - أن يتسق أسلوب العرض العام مع اتجاه الأمن العام وسلامة الرواد، وأيضاً سلامة المعروضات.

٥ - أن يساهم الديكور العام، والخلفيات اللازمة للإيحاء بالبيئة وما شابهها، في إبراز العينات، والتأكيد عليها لتجذب الرواد، فهي في الواقع الأساس الذي من أجله تم بناء المتحف.

٦ - ضرورة الاحتفاظ بالرسوم التخطيطية الأولية للتنسيق العام، والتمكن عليها أماكن الأقسام المختلفة، وأماكن العينات فيها. وأيضاً الاحتفاظ بالرسومات الخاصة

بالتنسيق للعناصر الكاملة للديكور، وذلك للرجوع إليها عند الحاجة لها، وخصوصاً في عمليات المراجعة المرئية على المعروضات، وعند الجرد للمتحف.

٧ - يجب أن تستخدم اللوحات الإرشادية بشكل فني جذاب، يبرز خصائص كل بيئة على حدة.

٨ - يفضل عند استخدام المائيكات، أن يصمم بنفس المقاييس الذاتية لإنسان كل بيئة، لأن هذا الفعل وحده كفيل بأن يبرز الملامح الخاصة لكل رى. ويلاحظ عدم استخدام أسلوب التجريد، والتبسيط في تصميمه.

٩ - يراعى عند استخدام المؤثرات الصوتية والضوئية، أن تكون موحية للأخزين بالمناخ العام للبيئة.

١٠ - يجب الاستعانة في العرض بالمائيكات المهندسة لكل موضوع متكامل عن الحرف أو العمارة، أو أسلوب المعيشة والعمل اليومى، ليؤكد على الانطباع العام.

١١ - إعداد تصميم خاص لوظيفة الأمن بالمتحف، بحيث يتوافق مع طبيعة المتحف.

١٢ - يجب تخصيص أماكن للاستراحة داخل أروقة المتحف، يمكن الاستفادة منها في مجالات مختلفة كاستراحة لكبار السن، أو للتمعن في المعروضات، أو لقراءة مقتنيات عن المعروضات .. إلخ.

والحقيقة أن هناك عدة إجراءات مهمة، تمثل جانباً آخر مهماً من جوانب الإعداد للعرض الدائم، وهذه الإجراءات تبدأ قبل استلام المنسق للأعمال والعينات، ومنه ما يلي:

١ - ضرورة إعداد العينات للعرض بعد أن تتم عليها الإجراءات اللازمة لحفظها من التلف أو التآكل، خاصة أن أغلب هذه العينات تُستخدم فيها الخامات البيئية المعدة بطريقة تتوافق مع البيئة التي أنتجت فيها، وهذا الأمر من مهام قسم الترميم، والعمل الكيميائى الملحق بالمتحف.

٢ - يجب أن تصاحب عملية تسليم العينات، عملية تسليم البطاقات التي أعدها الأقسام المتخصصة؛ لأن هذه البطاقات سوف تساعد المنسق كثيراً عند وضع اللوحات النهائية للعرض.

٣ - أن تكون الورش قد قامت بتجهيز كل العناصر اللازمة والمكملة للتنسيق العام، مثل تصنيع الفتارين والمائيكات وغيرها من قواعد وحوامل .. إلخ، بالإضافة إلى كل الخلفيات المرسومة والمجسمات والمائيكات، وأيضاً

اللافتات وغيرها؛ لأن التنسيق يتم وحدة واحدة وفي إطار موحد.

٤ - إعداد تسجيلات صوتية، كاملة أو مختصرة، عن معروضات المتحف، حتى يمكن لمن يحب من الزوار استئجارها لاستخدامها في التعرف على العينات أثناء التجوال بالمتحف، حيث إن الشروح من الأمور الحيوية، والتي يجب أن يستفيد البعض منها بشكل خاص.

٥ - إعداد سجل مصور فوتوغرافياً وفيديو مع التسجيلات الصوتية عن المعروضات، وأهم خصائص البيئة وأهم ملامحها الثقافية والإنتاجية وموقعها الجغرافى ... إلخ.

٦ - من الأفضل أن يصمم شعار للمتحف، وإعداد المطبوعات اللازمة.

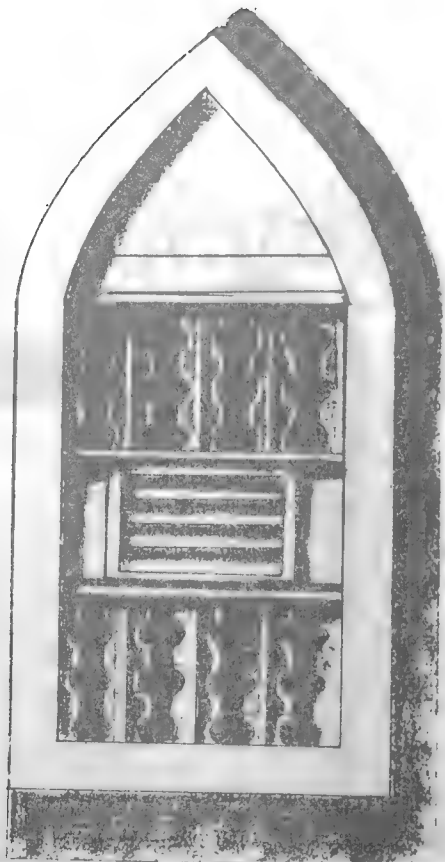
٧ - إعداد الدراسات الخاصة بحماية المعروضات عند عرضها عرضاً مستمراً ولند طويلة، وهذه الدراسات يجب أن تشمل على التأثيرات المناخية على العينات والتأثيرات الأخرى كالأثرية والبشر والتلوث، بجانب تأثير الرطوبة واختلاف درجات الحرارة، ودراسة أثر المشروبات المختلفة كالعثة والحيوانات الغارضة للأقمشة والجلود، والظريات التي تصيب الأخشاب والمجسمات وغيرها.

٨ - إعداد الدراسات العلمية، أيضاً، حول أفضل الطرق الخاصة بحفظ العينات بالمخازن، حتى لا تتعرض هي الأخرى لعمليات التلف لأى سبب كان، خاصة أن هذه العينات تستغل مدة طويلة في المخازن لحين الحاجة إليها للعرض بالمتحف.

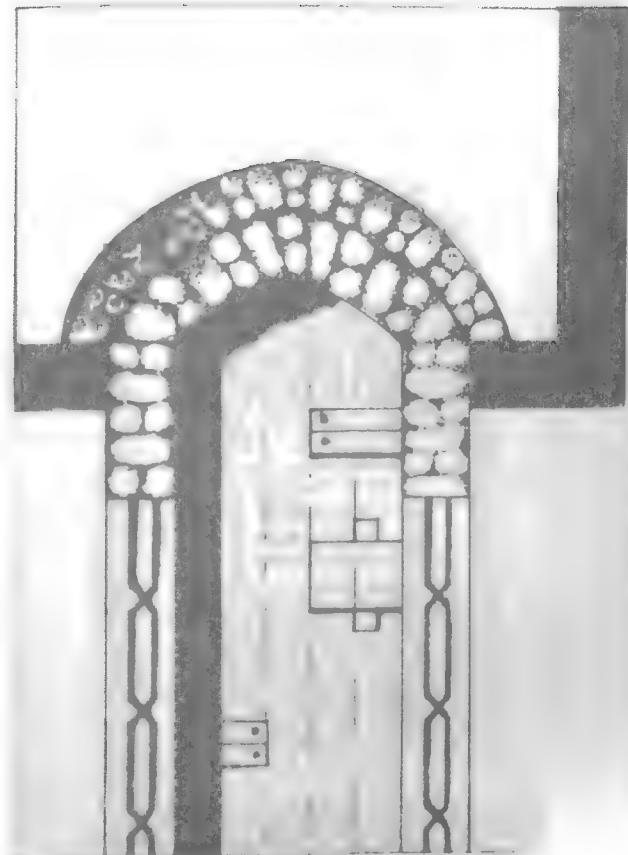
٩ - إعداد الملصقات اللازمة للدعاية عن المتحف وافتتاحه، وكذلك المادة العلمية التي ستستخدم في الإعلام عن المتحف ومعرضاته. على أن تكون المادة معدة من قبل المتخصصين في هذا المجال، ويتم إعدادها إعلامياً بعد ذلك من قبل المتخصصين في الإعلام أيضاً.

١٠ - من الأجدى إعداد ماكينات كامل عن المتحف ومشتعلاته، وبيان باقسامه المختلفة، على أن يوضع هذا الماكيت في مكان واضح ليتعرف الزوار على المتحف من خلال هذا المجمع.

وإطبيعة المتحف الخاصة، فإن وجود العاملين المتخصصين بإدارته يساعد كثيراً على الإلمام بنواحي الفنون الشعبية المختلفة، فضلاً عن أن هؤلاء العاملين هم المرأة التي تعكس نوعية الأداء والخدمة للتحفية. ولذلك فإن توصيف دوائر العمل بالمتحف والقائمين به ودورهم حسب



● نموذج لشباك يبدو له الخيط الشعبي



● نموذج لباب فيه تصميم من النمط الملكي والشعبي

تخصصاتهم الفنية والإدارية والإرشادية والأمنية يعد أمراً ذا أهمية مطلقة.

والتساؤل الآن موجّه إلى طبيعة العاملين بالمتحف وتخصصاتهم المختلفة، ونستطيع أن نحدد ذلك بعد أن نستعرض طبيعة العمل ذاته من خلال :

التنظيم الإداري والفني والعلمي بالمتحف:

هذا المجال من التخصص يتطلب العمل فيه نوعية خاصة من الأداء في كافة أقسامه المختلفة، وبالتالي فإن الأمر يتطلب نوعية خاصة من العاملين القادرين على التفاعل مع هذه الخصوصية، وأن يكونوا قادرين على تلبية حاجة المتحف الإدارية والفنية والعلمية. فمثلاً ، من يرغب أن يعمل في مجال الدراسات والبحوث عليه أن يكون ملماً بالمنهج العلمية لعلم الفولكلور، مع الإلمام بطرق الجمع الميداني وتقنياته، ليكون قادراً على التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، والتعامل مع العينة كوحدة إنتاجية معقدة للظاهرة كلها. ومثلاً من يريد أن يعمل في مجال الإرشاد بالمتحف، عليه أن يكون ملماً بالفنون الشعبية وأجسامها الخمسة، وأن يكون واعياً بأشكال الحرف وطرق صناعتها، وإلى جانب ذلك يكون ملزماً بأن يعرف شيئاً عن وظائف العينات في الصيانة والطبيعة، وعن جغرافية المناطق الثقافية.

وفي مجال الدراسات والبحوث، وهو المجال الذي يعمل فيه المتخصصون، والذين لهم اهتمامات علمية بهذا المجال، ينقسم العمل إلى :

١ - الجمع الميداني.

٢ - البحث والدراسة الأكاديمية، وينقسم العمل في هذا المجال إلى ثلاثة أقسام متداخلة، وإن كان كل قسم له أداء عمل مختلف عن القسمين الآخرين:

١ - البحوث التطبيقية التي تتم على العينات المسلمة للقسام، ويعمل الدراسات الشاملة عليها.

ب - التصنيف والتدوين والأرشيف وغيرها من الأعمال التي تحقق توثيق العينات.

ج - إعداد المكتبيات والسجلات الخاصة بالعينات وبالمتحف.

٣ - التعاون مع الباحثين والأكاديميين من غير العاملين بالمتحف، وأيضاً مع الهيئات والمنظمات العلمية، وتوفير كل ما يعين الباحث على نجاح مأموريته في البحث. وهذا الدور

من أهم ما يقوم به المتحف للاستفادة العلمية من البحوث المختلفة، والتي توفر عليه كثيراً من الجهد والموارد المالية لو شاء القيام بها.

٤ - الإرشاد والاتصال بالزوار. وهذا العمل لا بد وأن ينبع من القسم الخاص بالدراسات والبحوث.

وحتى تتمكن شعبة الإرشاد من أداء عملها على الوجه الأكمل ، يمكن إجراء قياس الرأي العام حول المتحف وأهم الأقسام فيه، ونوعية الخدمة المطلوبة، وذلك من حين إلى آخر. وعندئذ يمكن تطوير الأداء إلى الأفضل.

وفي إطار الهيكل الإداري والمالي للمتحف يمكن أن نحدد طبيعة العمل لكل من يعمل فيه:

١ - مدير المتحف الأكاديمي: وهو الرجل المسئول مسئولية كاملة عن المتحف من حيث كونه مكاناً للعرض ومركزاً للدراسات والبحوث؛ ولذلك تقع عليه المسئولية المباشرة عن العينات والإجراءات الفنية بشأنها ، بدءاً من مرحلة الجمع الميداني، إلى العمليات العلمية والفنية، إلى العرض في قاعات المتحف، كذلك مسئول مسئولية كاملة عن اختيار العاملين من الفنيين والباحثين والإرشاديين، والعاملين في مجال الترميم والصيانة الفنية، وذلك بجانب المهام الأخرى كنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية وتبادل الخبراء والتعاون المحلي والدولي.

٢ - المدير الإداري والمالي: وهو المسئول عن التنظيم الإداري والمالي لكل العمليات التي يتطلبها العمل العلمي، وهو المسئول أيضاً عن الجوانب الأخرى المنظمة لحركة الإداريين والأمن ومعاوني الخدمة. ولذلك فإن اختيار هذا المسئول لا يقل مسئولية عن اختيار المدير الأكاديمي، نظراً لأهمية الإدارة وتربطها مع العمل العلمي، من حيث توفير المناخ الصحي للدراسين والباحثين لأداء خدمة أفضل. ولذلك يفضل أن يكون حاصلاً بجانب شهادته الجامعية الأولى، على دورات في مجال الفن الشعبي والمجالات الثقافية بعامه.

٣ - الموظفون الإداريون والماليون: وهم الذين يقع عليهم العبء الأكبر في تنفيذ التوجيهات الخاصة بسير العمل، ولذلك يجب اختيارهم بمسابقة عامة وبشروط خاصة.

٤ - موظفو الخدمات المعاولنة: وهم أيضاً يشترن العمود الفقري للعمل الذي يولاه الجمهور، بما يقومون به من أعمال النظافة للمتحف والمقسم التابعة والملحقة به. ولذلك لا بد وأن يكونوا على درجة من الثقافة الكافية للتعامل

مع المعارضات ومع الجمهور، والدورات التدريبية المستمرة هامة جداً لهم.

كذلك تتضمن هذه الفئة الفنيين من عمال الصيانة والكهرباء والنجارة والحدائق وغير ذلك من الأعمال التي تتطلب صيانة بصقة دائمة كالتلفونات والتكيف.

٥ - العلاقات العامة: ويقع عليها عبء أعمال الدعاية والاتصالات والرعاية الاجتماعية والصحية للجمهور والعاملين بالمتحف. بتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية، واستقبال الضيوف من الدارسين والباحثين وغير ذلك من الأعمال.

٦ - الأمن وحماية المبنى والعاملين والجمهور: وتقع هذه المسؤولية على جهازين محددين: الجهاز الأمني، ويتبع إدارة المتحف ويقوم بتعيينهم من أصحاب الخبرات في الأمن ويرأسهم أحد العاملين السابقين في جهاز الشرطة. والجهاز الآخر، والذي يقع عليه عبء حماية المبنى والجمهور أثناء العمل فيه، هو جهاز شرطة السياحة، باعتبار أن المتحف منشأة حكومية ذات طبيعة خاصة، ويرتادها الجمهور من كافة الأجناس والمستويات. ولا شك أن حماية هذا العمل ككل بشريا ومعماريا وتراثيا يتطلب خطة ودراسة تقوم بها لجان متخصصة في الأمن.

المتحف والبيئة: يتبقى بعد ذلك أن نوضح أهمية هذه المتاحف بالنسبة لمستقبل الثقافة المادية، فللاشك أن لهذه المتاحف دوراً كبيراً في التعريف بما لدى البلد من تراث حرفي وصناعي في المجالين التقليدي والبيئي. والمتحف كهيئة تجمع بين جوانبها نخبة رائعة من المنتجات الفنية للثقافات التقليدية من مختلف الأقاليم، وما تعرضه أيضاً من نواتج الثقافات الأخرى، يعطي للأجيال دافعا إيجابيا للاستمرار في إنتاج هذا الفن الرفيع والعمل على حمايته. إن مثل هذه المتاحف بما لديها من إمكانات بحثية وتوثيقية، يمكنها أن تكون معينا للأخريين للاستلهام من عيناتها في أشغال معاصرة، وبالشكل الذي يعمل على تأصيل الفن الشعبي. يُضاف إلى جانب هذا الدور الذي يمكن أن يؤديه المتحف عملية إنتاج نماذج من المعارضات أو نماذج جديدة، يمكن من خلال اقتناء الجمهور لها، أن يتم الطلب عليها بشكل أكثر. وهذا وحده يكون دافعا للأخريين من الحرفيين والصناع على الاستمرار في حرفهم وإنتاجهم بالشكل التقليدي بعيداً عن طاب السوق لذاته.

وعلى الجانب الآخر، والمكمل لهذه القضية، يتحقق دور المتحف في العملية الثقافية التعليمية، ويتحقق دوره في المجتمع، حيث يمكن لمتحف التراث الشعبي أن يلعب دوراً مهماً في هذه المجالات جميعها للحفاظ على الشخصية الوطنية وعلى مقوماتها الثقافية، وأن يكون أداة للارتقاء بالنزق العام للجمهور من خلال ما يمكن أن يستفاد به من مشاهدة خلاصة تجارب الإنسان البيئية، وما يستفاد به من عمليات الاستلهام المستمرة وتوظيف أدواتها في العمارة والملبس والمنتجات الخاصة بالحياة اليومية. ومهما كانت إمكانات المتحف في البداية، فإنه يكون قادراً على المساهمة في إيجاد حركة توعية بين الجماهير والبيئة، في مجال الحفاظ على المقومات الأصلية في الثقافة المادية، وفي مجال الاستفادة بالخامات البيئية، والمحافظة على الاتجاه الذي يؤكد على أهمية العمل اليدوي وعلى استمرار الإبداع الفني البيئي والتقليدي.

وبعد، إذا كان هذا عرضاً ملخصاً عن أهمية المتحف في البيئة وعلاقته بالخدمة الثقافية، وارتباط ذلك بمستقبل الثقافة المادية، فإن التساؤل الآن حول مستقبل مثل هذه المتاحف المتخصصة. والحقيقة أن هناك اتجاهاً دولياً للاهتمام بإنشاء مثل هذه المتاحف باعتبارها الوسيلة المؤكدة التي تحفظ للبلد تراثه الفني للأجيال القادمة، وإن كان هناك تصور لبعض المهتمين بهذه النوعية من المؤسسات على أنها مصدر من مصادر السياحة وجذب العملات، إلى جانب تحقيقها للغرض الثقافي منها. ولذلك لجأت بعض الفنادق الكبرى إلى عرض المنتجات الفنية الشعبية عرضاً دائماً، وأيضاً استضافة بعض الحرفيين والصناع للعمل في ورش مؤقتة داخل هذه الفنادق للمساهمة في تنشيط صناعة السياحة.

وعلى ذلك، فإن مستقبل المتاحف قائم على وجودها في المجالات المتعددة التالية:

١ - المجال الثقافي.

٢ - المجال البحثي والعلمي.

٣ - مجال تنشيط الإنتاج الحرفي.

٤ - مجال صناعة السياحة.

ونلك يهدف لتأكيد الخصائص الثقافية والقيم الإبداعية الفنية للمجتمع.

وحدة المثلث

فى الحياة اليومية السيناوية

سوسن الجنائى

ذكر المؤرخ إسرايڤون أن المصريين القدماء استنبطوا قواعد الحساب لحاجتهم إليها فى شؤونهم المدنية ، ثم فى النظريات الهندسية، غير أن استنتاجات العلماء فى هذا الصدد متنوعة . ومما لا شك فيه أن طبيعة المصريين القدماء كانت تتصف بالعملية ؛ لذا طبقوا الكثير من النظريات العلمية ، كاستخدامهم لنظرية (إن الخط بين رأس المثلث المتساوى الساقين ومتنصف القاعدة يكون عمودياً عليها) وذلك فى رسم الزوايا القائمة وإقامة السطوح الرأسية ، فكانوا يقومون بتدلية خيط الشاغل من رأس المثلث متساوى الساقين ، وملاحظة انطباقه على منتصف القاعدة . ولتثبيت هذه النظرية بنيت مقابر ملوك الفراعنة العظام فى شكل هرمى يلعب المثلث نور المواجهة فيه ؛ بحيث يعطى شكل هرم متساوى الأضلاع ، تتلاقى أضلاع القاعدة العريضة الثلاثة له فى نقطة واحدة هى رأس المثلث ، وذلك لكى تسقط أشعة الشمس عمودية على هذه النقطة ، فتتكسر أشعتها على سطح الهرم المذهب ، لتنتشر أضواؤها بطريقة هندسية فى شكل هالة من النور، تضيء حول المقبرة من كل جانب؛ حيث تظهر المقبرة وكأنها مغلقة بالضوء ، مما يثير فى نفس الرأى الرهبة والتقديس . ولهذا يُعد الشكل الهرمى ، أو شكل المثلث ، من أقدم الرموز لكهنة الشمس (١) .

الأراضى ، لما كان ينشأ عن فيضان النيل من زيادة أو نقص، فتتغير معالم الأرض وتختلط الحدود بعضها ببعض كذلك استنبطوا الطرق العلمية لقياس وحساب مساحاتها لغرض ما قد ينشأ من نزاع وإصلاح ذات البين.

ويقول هيرودوت (٢) (إنه يميل لى أن الهندسة اكتشفت فى مصر، ثم ذهبت بعد ذلك إلى اليونان). ويؤكد غيره من المؤرخين أن النظريات الهندسية اكتشفها المصريون قبل الآخرين ، بسبب حاجتهم إليها فى تصديق مساحات

(١) دكتور على زين العابدين ، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية.

(٢) تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى ، المجلد الأول ، نخبة من العلماء.

وقد عرف المصريون الفراغة خواص المربع المنشأ على الوتر في المثلث القائم الزاوية ، والذي نسب اصطلاحه ٣ : ٤ : ٥ ، واستخدموا هذه الخاصية استخداماً واسع النطاق ، فضلاً عن أنهم كانوا يمتثلون بها لطبيعة الوجود: فالضلع ٣ متساوياً به للزوجة أوزيريس ، والضلع ٤ وهو مربع العدد ٢ يمثل الزوجة إيزيس ، والضلع ٥ يمثل الأولاد (حورس) .

أما عن الجبر الابتدائي ، فكانوا يحلون معادلات الدرجة الأولى بالطريقة المعروفة لنا الآن . ولا شك أن بناء الأهرام يدل على أن الكهنة المصريين الذين أشرفوا على بنائها كانوا على علم تام بقواعد التناسب والأوساط التناسبية ، وقد ابتدع علماء الرياضيات المصريون النظريات لاستخراج مساحات المثلث الجارى العمل بها حتى الآن ، وهى ضرب نصف قاعدته في ارتفاعه . ويبرر نظريتهم بأن مساحة المثلث تساوى نصف مساحة المستطيل المشترك معه في أبعاده ، وصاغوها صياغة علمية : «إذا قيل لك أن مثلثاً بلغ ارتفاعه العمودى ١٠ وقاعدته ٤ وطلبت مساحته ، فهكذا يكون العمل : استخرج نصف ٤ أى ٢ واعتبر الشكل مستطيلاً ، واضرب ١٠ × ٢ تستخرج المساحة» .

وابتدعوا نظرية أخرى لاستخراج مساحة المثلث الناقص ، وهى لا تختلف عن النظرية الحالية التى تلص على جمع القاعدة السفلى + القاعدة العليا ثم ضربهما في الارتفاع وقسمة الناتج ÷ ٢ . وبلغ المصريون الذروة في تقدير حجم الهرم الناقص ، وابتدعوا له نظرية رياضية سهلة التطبيق ، وتعتبر صورة أصلية للنظرية الرياضية المتأخذ بها حتى الآن . وتلص على ضرب مربع القاعدة العليا × القاعدة السفلى × الارتفاع ÷ ٣ .

ويبدو أن كثرة التطبيقات العملية على أشكال الهرم الناقص ، فى أعمال المهندسين المصريين ، هى التى ساعدتهم على ابتداع نظريتهم الباعرة . فكثر ما كانوا يضطرون إلى تقدير حجوم المسلات ، التى تشبه فى هيئتها العامة هيئة الهرم الناقص قبل وضع الجزء العلوى الهرمى المدبب عليها ، وذلك لمعرفة وزنها التقريبي وتقدير ما يلزم من رجال وأدوات لنقلها من محاجرها إلى البحار بها ، ثم إقامتها فى مواضعها . والمسلة عند الفراغة تمثل شعاعاً من أشعة الشمس ، ويوجب أن لها صلة بالحجر المقدس «بن بنة» وهو حجر مدبب مخروطي الشكل . وكان يقدم ، وفقاً لأغلب الروايات ، فى قسب الأقداس بعيد الشمس فى عين شمس ، ويكنى به عن الكعبة الأولى التى برزت من الماء الأزلى ، والتى

استقر عليها إله الشمس فى شكل طائر البرشون ، كإله بدأ الخليقة .

وما يقال هندسياً عن المسلات يقال كذلك عن القواعد الحجرية الكبيرة التى كانت تشيد فوقها المسلات . وهى قواعد اتخذت هيئة الهرم الناقص فى أغلب الأحوال ، وظلت المسائل الرياضية الخاصة بالزوايا ، والارتفاعات العمودية للمثلثات ، والأهرام من أكثر المواضيع التى اصبحت بصيغة علم الهندسة ، وكان من نماذجها التعليمية ما صاغه أحد المعلمين لتلميذه على النحو التالى : «هرم قاعدته ١٤٠ و زاويته ٥ قبضات وأصبع ، فما طول ارتفاع العمود ؟» ثم عكس المعلم المسألة قائلاً : «هرم ارتفاعه العمودى ٣٢٣ ، ٩٣ أخبرنى عن زاويته ، علماً بأن طول قاعدته ١٤٠» ، واعتمدت هذه النظرية المصرية على تصنيف قاعدة الهرم أو المثلث ونسبة نصفها إلى ارتفاعه . غير أن أصحابها أثروا الطابع العملى ، وقدروا أن نتيجة النسبة لابد أن تصبح أقل من الواحد الصحيح ، وذلك كان من شأنه أن يجعل الترجمة عنها يكسور مقرونة بمسألة صعبة ، فاعتادوا على الترجمة عن مقدار الزاوية بنسبته إلى ما يتضمنه الزارع المصرى من القبضات السبع والأصابع الثماني والعشرين ، ويعنى آخر أصبحت طريقتهم قريبة من القانون الثانى «القاعدة : الارتفاع = الزاوية : ٧ قبضات أو ٣٨ أصبعاً» .

لم تبق الرياضيات المصرية من نقائص تحتسب عليها إذا قورنت وسائلها بالنظريات والأساليب الحديثة ، ولكن ذلك لا يقلل من قيمتها فى شيء ، وحسبها أنها استطاعت أن تلبي مطالب أهلها واحتياجات حقبتها ، كما استطاعت أن تحظى بتقدير الإغريق الأقدمين كاملاً .

ويستحق تقدير الإغريق للرياضيات فى مصر بعض التنويه ، على الرغم من اعتداء الإغريق إلى نظريات رياضية جديدة فى أواخر القرن السادس ق . م . إلا أن مؤرخيهم وفلاسفتهم لم يتربدوا فى اعتبار النظريات الرياضية المصرية أصلاً لبعض نظرياتهم وقوانينهم ، وجرى روايات الإغريق عن الرياضيات المصرية وأصحابها مبررى الأساطير ، ولكن ما من بأس فى استعراض جانب منها .

روى الفيلسوف الأثينى أفلاطون عن استاذة سقراط أن المعبد المصرى توصى كان أول من اخترع نظام الحساب والهندسة والظك ، وأكدت الروايات الإغريقية أن طاليس كان من أقدم من نقل أصول الهندسة المصرية إلى اليونان ، وأنه علم تلميذه بيتا جوراس كل ما يعرفه عنها ، ثم وجهه إلى

مصر ليُتم دراسته على يد علمائها وكهنتها ، وواصل أفلاطون في «القوانين» بعض الأساليب المصرية لتعليم الصغار عمليات الحساب ، وهي أساليب يصعب تأكيدها في ضوء مصادرنا المصرية الباقية ، ولكن حسبها أنها كشفت عن المثالية التي افترضها أفلاطون وأتباعه للحضارة المصرية وأهلها .

دعا أفلاطون أحرار قومه إلى أن يتعلموا ما يتعلمه الناشئ المصري من فروع المعرفة ، وروى لهم أن مصر جعلت تعليم الحساب متعة وتسرية ، وأن معلميهما كانوا يوزعون على أفراد يزدون عنها في العدد تارة ، وينقصون عنها تارة أخرى ، ثم يوزعون عليهم صحافاً تتضمن أوزاناً من ذهب ونحاس ، وفضة ، ويطلبون منهم أن يستعينوا بها في تمارينهم الحسابية ، وبهذه الوسائل يتزود التلميذ المصري بخبرة حسابية طيبة يستعين بها في إدارة شئون أسرته ، وفيما يسند إليه من أعمال حسابية في مستقبل حياته الوظيفية ، كان يقسم أرزاق الجنود في الجيش ، أو أرزاق العمال في المشروعات الكبيرة.

وانتهى أفلاطون إلى أن صاب على المفكرين الإغريق المعاصرين له ترفيعهم للمصنوع عن الاهتمام بفرع الحساب وإحصاءه ، وذكرهم بفضل المصريين عليهم في معرفة حجم الأشياء ذات الطول والعرض والعمق ، وتحريرهم من كثير مما كانوا يعيشون فيه من جهل يسره إدراك ، ولا زالت الدقة البالغة في المنشآت الهندسية المصرية القديمة مثل الأهرام والمعابد والمسلات تشجع الكثير من الباحثين على التبحر في علم الهندسة في مصر الفرعونية ؛ اعتقاداً منهم بأن ما عرف حتى الآن عن هذه النظريات لا يمثل غير أقلها ، ولا يذكر إلا أيسرها .

ارتباط المثلث بالفن الشعبي السيناوي :

المثلث هو من الأشكال الهامة المستخدمة في الفنون الشعبية وموتيفاتها ، وقد استنبط شكل المثلث من الطبيعة ، حيث يوجد في أشكال الهضاب والجبال ، التي ترجعها الإنسان المصري منذ القدم - في عصر ما قبل الأسرات - إلى شكل مثلثات ، ووسمها في فخارياته . كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم «والهرم هو أقدم الرموز لآلهة الشمس» .

والمثلث شكل شائع في مختلف الفنون ، وله معتقدات خاصة لدى الإنسان في بلاد كثيرة . فمثلاً من خلال الفكر

(١) الثمن : المائلة المرتحلة بكل ما تملك من بيت ومحتويات وإبل

وإغنام . مرجع : زيارة ميدانية لميدان البحث .

الإسلامي يمثل المثلث السمو والعلو ، وتكرار المثلثات ويعنى التسبيح يذكر الله ، العلى ، القدير ، الواحد ، الأحد ، الذي يذكر دائماً أيداً . ويسمى التوبيخون المثلث حجاباً ، حيث يستخدم هذا الشكل كحجبة من القماش على هيئة المثلث .

وإذا تحدثنا عن وحدة المثلث في الفن الشعبي السيناوي ، نجد العديد من العناصر التي استخدمت فيها وحدة المثلث ، كمعصر جمالي استوحاه الفنان التلقائي من فنون أجداده الفراغة ، ومن الطبيعة الجبلية المحيطة به ، حيث قمم الجبال التي تماثل رؤوس المثلثات . فإذا اشرفت الشمس عمودية عليها اقتشرت أشعتها ، كما هو الحال في رأس المسلات الفرعونية ، لتنتشر له النفا في الشتاء وتضيق له الضار في الصيف ، ومن هنا نلاحظ أن وحدة المثلث شكلت العمود الفقري في حياة قبائل بدو سيناء ، نشاءدا في الغالبية العظمى من محتويات معيشتهم ، مثل : النسيج والسجاد والحلى ومشغولات الخزف ومنتجات النخيل والأدوات الزراعية والأواني الفخارية . وسوف نتطرق هنا إلى كل نوعية بشئ من الدراسة والتحليل . إن حياة بدو سيناء تعتمد على الترحال وراء العشب والكلأ لإبلهم وأغنامهم ، الأمر الذي يتطلب خفة الأشياء التي يهتويها «ظعنهم»^(١) عند الترحال ، لذا سكن البدو الخيام والعرائش .

الخيام :

يسكن البدو خياماً من الشعر «بيت الشعر» .

العرائش :

وهم لا يسكنون الخيام إلا في الشتاء والربيع أثناء المطر والبرد ، فإذا ارتفع المطر وزال البرد بنوا لأنفسهم أكواخاً من القش وأغصان الشجر أثناء الحصر والرياح ، وتدمى عرائش.

المسكن

بيت الشعر البدوي :

يصنع بيت الشعر البدوي من شعر الماعز ، لأن من خواص هذا الشعر عدم امتصاص المياه في فصل الشتاء ، عند سقوط الأمطار ، ولتوفير النفا لسكانه من الداخل ، وتقوم ربة البيت بغزله في أوقات فراغها أو أثناء رعيها للغنم ، ثم تنسجه يدوياً في بيتها على هيئة شرائط يصل عرض الشريط الواحد منها من ٩٠ سم : ١ متر ، ويصل طوله من ٢٠ إلى ٢٧ رأس ؛ حيث تلف قطع من القماش حول الرأس

أنواع الكليم

الكليم المرقوم :

وتتشكل فيه الأشكال الهندسية من مثلثات ومربعات ومعينات وسداسيات تنفذها المرأة البدوية بشكل تلقائي ، حيث تختار الألوان التي تعجبها . وهذا الكليم غالي التكاليف والتمن ، وهو معمر حيث يستمر حوالى قرنين ، أى ٢٠٠ عام، ويفرش فى المناسبات السعيدة .

الكليم المنسوج :

وينفذ هذا الكليم بالساحة التي تفتارها المرأة الصانعة، حسب مساحة الغرفة ، وهو يصنع بقرن الغزال . والكليم من الأشياء المميزة لحفاظة شمال سيناء ، والموروثة عبر الأجيال . وتقدم المرأة فى حياتها بتجهيز كليم أو اثنين لكل ابن من أبنائها ، حيث يدخل فى جهيز العروسة .

وفى القديم كانت تثبت الأصباغ والألوان بالأعشاب والنباتات الطبية المنتشرة فى المحافظة ، مثل : ورق الليمون والجافة والعنب .

ألوان الكليم :

تميل ألوان الكليم إلى الألوان الغامقة ، مثل : الأحمر - الأزرق - الأخضر - الأصفر - الأسود .

أزياء النساء

النساء لا يلبسن إلا الثوب «أبوابدان» ، يشترينه مصبوغاً باللون الأزرق ، ثم يغمق لونه بصبغة من جذور النبات ، ويحترمن من فوقه بحزام من شعر أسود، أو أبيض أو يلففنه حول الخصر ثلاث لفات ، وقد يلبسن فوقه حزاماً أحمر يسمى «السقيفة» تتدلى منه شراريب من الجاناب الأيمن إلى الركبة، ويلبسن فى أرجلهن النعال أو الأحذية الحمراء أو الصفراء ، وقد يعلقن فى رؤوسهن خزينة زرقاء .

البرقع :

ودويات الشرق يضعن فوق وجوههن برقعاً كثيفاً يغطى الوجه كله، ولا يظهر منه غير العينين. وهو مؤلف من «الوقاعة» وهى نسيج أسود يغطى الرأس والأذنين ، والبرقع عبارة عن قطعة قماش من الحرير أو القطن . وكانت المرأة البدوية قديماً تقوم بصباغة البرقع بمواد من البيئة البدوية ، أما اليوم فتقوم بشراء القماش ومواد الصباغة ، ويختلف

ليصبح محيط الرأس مقايماً يقاس به ، ويصل طول هذا المقياس إلى ١٠٠سم ، ويطلق على الشريط الواحد بعد نسجه «شقة» وجمعها شققات وتوصل «الشققات» بعضها ببعض طولياً بخيط من الصوف ، ومن مجموع «الشققات» الموصلة يتكون سقف البيت الذى قد يصل طوله من ١٢ إلى ١٦,٥ متر . وتختلف طول «الشققات» المكونة للبيت البدوى تبعاً لحالة الأسرة الاقتصادية ، وعدد رؤوس الأغنام التى تملكها . وأقل عدد لشققات البيت البدوى الواحد ٤ شققات ، أما جانب البيت من الخلف فيسمى «رواق» ويصنع من صوف الضان ويوصل بالبيت بواسطة «خلالات» ، وهى عبارة عن عصى ملتوية من أحد أطرافها ، وطولها ١٥سم ، ويوصل الرواق بالبيت بقطعة من الصوف مئجة بأخر شقة فى البيت من الخلف ، وطولها بطول الشقة ، وعرضها ٥سم تقريباً ، وتسمى «مخلة» ، يثبت فيها الرواق بواسطة «الخلالات» ، وذلك حتى تصان الشقة من التلف من كثرة توصيل الرواق بالخلالات ، ويثبت الرواق من أسفل طرف المخلة، بحيث تكون المخلة فوق الرواق ، وينقسم بيت الشعر البدوى من حيث تكوينه من الداخل إلى نوعين :

النوع الأول : «صوريه» ، وهو البيت الذى يتكون من «رفتين» مفردا «رفة» ، أى غرفة . وتخصص «رفة» للرجال وأخرى للسيدات والأطفال . ويفصل بينهما «العناج» . وهو نسيج من الصوف يثبت فى خيوط تتلى من أعلى البيت تسمى «درجات» ومفردا «دركة» .

النوع الثانى :

«فاداء» ، وهو ما زاد من «رفتين» . وهذا البيت ينصب على أعمدة تأخذ شكل رؤوس المثلثات، حتى تساعد فى عدم تركيز مياه الأمطار على سطحها ، وينقسم أحياناً إلى قسمين : قسم للزوج والزوجة، وقسم للولاد.

وفى البداية كان الفنان الفطرى يصنع بيت الشعر من شعر الماعز بدون صباغة ولكنه، بحسه الفطرى، كان يفضل كل لون شعر ماعز على حدة ، حتى يصبح للبيت لسة جمالية . وبعد أن عرف الصباغة أضاف بعض الألوان؛ لكى يزيد من جمال بيته ، كما استلزم الأمر أن يكمل المنظر الجمالى والوظيفى بصنع الأكلمة.

الأكلمة «الفرش» :

ينسجونها من الصوف ، ويستعملونها كالبسط والسجاد لوضعها على أرضية بيت الشعر . ويحفا وراء الجمال، طور الفنان البدوى فى صناعة الكليم وجماله بوحداث زخرفية على هيئة شرائط عرضية من تكوينات من وحدة المثلث .

البرقع من حيث الشكل والحجم واللون من قبيلة إلى أخرى ، ومن شمال سيناء إلى جنوبها .

جسم البرقع :

البرقع هو «الجبهة» وجسم البرقع يتكون من السبلة والبت والحار والشفة .

الواقية :

وهي تشبه المنديل «أبو قوية» والفتيات قبل الزواج لا يستعملن البرقع ، ولكن يضعن الواقية ، وتختلف عن البرقع في أشكال وحدات التطريز .

القنعة :

وتلبس النساء فوق البرقع وشاحاً أسود يدعى «القنعة» يغطي الرأس والظهر ، ويحمل بزخارف مبسطة على حوافه .

الثوب البدوي

ومن المنطق نفسه، والحس الجمالي لدى السيدة البدوية، فإنها تصنع ثيابها بنفسها ، وتقوم بتطريزها بشغل الإبرة على شكل تصميمات مختلفة، ويستغرق عمل الثوب من ٢ إلى ٣ سنوات ، وينقسم الثوب البدوي إلى :

ـ المرأة البدوية من سن ٥٠ إلى ٧٠ عام ترتدي الأثواب غامقة اللون مثل الأزرق والأسود .

ـ المرأة البدوية أقل من ٥٠ عام ترتدي الأثواب فاتحة اللون مثل الأحمر والأصفر والبرتقالي .

وتبدأ الفتاة البدوية بعمل الثوب منذ الصغر ، وتقوم بتطريز الأشكال الهندسية والأشكال المستوحاة من البيئة ، مثل : الطيور والحيوانات ، فترسمها بعريفتها على الثوب ، ثم تقوم بتفنيدها بالألوان الخاصة باشغال الإبرة ، وحين يكتمل الثوب ترتديه الفتاة في عرسها ، وتكون قد جعلت منه تحفة رائعة ، حيث يستعمل الخيط القطنى الملون على أرضية من القماش الملون ، وترتدى على الثوب «القنعة» وتكون مطرزة بأشكال هندسية برسوم خاصة ، وتلبس المرأة البدوية الهزام على وسطها ، وهو مكون من قطعتين : سفلية وعلوية ، ومطرز بالأشكال الهندسية ومرصع بالخرز الملون ، حتى يضم الثوب على خصر المرأة لتبدو أنيقة ، وهناك أيضاً حزام من الصوف الأحمر منسوج من صوف الضأن وترتديه المرأة كبيرة السن .

وهذا نرى أن زى المرأة البدوية يميزها ويدل على قبيلتها وحالتها الاجتماعية ، فمثلاً الفتاة قبل الزواج في قبيلة

المواركة ترتدى ثوباً إما أزرق اللون أو أحمر أو أصفر ، مطرز بزخارف مبسطة وفوقه قنعة سوداء .

أما السيدة المتزوجة، فتؤهبها أسود اللون يحمل بزخارف على الصدر والأكمام والجزء السفلى من الثوب ، ويلعب المثلث عنصراً رئيسياً فى الوحدات الزخرفية المشكلة لهذا التطريز ، ويغلى رأس السيدة المتزوجة قنعة سوداء ، تحمل أيضاً بهذه الوحدات الزخرفية «على طريقة الكنفاء» على أطرافها وعلى الخلف ، وأسفل القنعة تصنع رأس المرأة بالوقاء . كما ترتدى السيدة المتزوجة «البرقع» ، ويكون الجزء العلوى منه على شكل مثلث ، ويحمل بقطع من العملة تتكون من مجموعة من العملات الذهبية القديمة أو الفضية ، تثبت فى منتصف البرقع بحيث تمر بين العينين وفوق الأنف بشكل عمودى على هيئة صفوف متراصة ، وهى تدل على مدى الصالة الاقتصادية للعائلة ، وبين صفوف العملة تطرز وحدات هندسية يلعب المثلث دوراً أساسياً فى تركيباتها وتشكيلاتها . هذا بالإضافة إلى الحلى الأخرى التى تتدلى بعيداً ويساراً فوق وجه المرأة وعلى صدرها .

أما ثوب السيدة المطلقة فعبارة عن أرضية سوداء عليها زخارف من اللون الأزرق فقط ، وتشبه فى وحداتها نفس الزخارف الملونة فى جلباب السيدة المتزوجة .

وبانتقال البدوي إلى الحضرة لشراء احتياجاتهم ومستلزمات عيشتهم تطرقوا إلى عملية الصباغة ، حيث يوجد المتخصصون فى هذا المجال ، كما هو الحال حالياً فى مدينة العريش ، فأخذت السيدة البدوية تغزل أصوافها بعد نقشها بالأيدي على مغزل بدائى مصنوع من جريد النخل ، وتضع الصوف المغزل فى صورة «شلات» يحملها زوجها إلى الحضر لصباغتها بالألوان المختلفة ، ومن أهمها الأحمر القرمزى ، الذى يستخرج من بذات المششرات القرمزية المجففة التى تسمى «Coccilicis» التى تعيش على شجر البلوط الذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوريا وتستورده مصر واللون الأزرق ، ومصدره صبغة «البنية» Indigo والمصدر الرئيسى له هو نبات Indigo Linctoria الذى زرع فى الهند منذ ٢٠٠ عام ق.م . ويستخرج اللون أحمر القرمز Vermilion ، وهو عبارة عن كبريتيد الزئبق Mercury Sulfide ، واللون الأسود من الكبريت أو السناج «الهباب الناتج عن حرق الزيت حرقاً غير مكتمل» ، وتقوم السيدة بتحويل شلات الصوف إلى كرات من الخيط ، وتبدأ عملية فرد النول أو «نصب النول» ثم تقوم بشد النول على

الأرض بأصواف غير ملونة أو ملونة أحياناً تسمى السدى ، ثم تبدأ عملية الرقن ، ثم النسيج . والنسيج هو خطوط السدى الأصلية ، أما الرقن فهو تكوين الوحدات الزخرفية بضيوط ملونة باليد . والرقن هو كل ما هو محلى بالزخارف بضيوط مضافة ، وتتميز الأكمة والسجاد بزخارف هندسية جميعها من تركيبات وحدة المثلث ، فثارة تجدها على شكل معين بداخله معين صغير يحيط به ٦ مثلثات أو خطوط «زجاجية» الشكل ، عبارة عن مثلثات أيضاً مختطفة الأشكال والألوان ، ولا تابه السيدة البدوية إذا ما نفذ منها لون خط معين ، وتكمل النسيج بلون آخر ، مما يكسب العمل مذاقاً فنياً خاصاً ، ويطلق على هذه الحالة لفظ «الأبراش» .

وبالإضافة إلى أن كل بدو سيناء استعملوا الكليم والسجاد في تزيين بيوتهم واقتراشها ، كذلك كانوا يستخدمون الكليم أيضاً في فصل الشتاء كغطاء يقيهم برد الصحراء القارس ، حتى أطلقوا عليه بدلاً من كلمة الكليم «السجاد كلمة «الحلى» ، كما وظف الكليم وظائف أخرى فعمل منه ما يشبه الأجرولة ، وسمى المفرد منها «بالفردة» فكانت تنقل فيها الجيوب مثل الشمعير والتمح بعد عملية المصايد والدرس ، وأيضاً صنع منه خرج للجمال المحلى بالزخارف التي سبق وصفها في مجال الكليم والسجاد ، والخرج عادة كان يستخدم في تزيين الإبل أثناء الاحتفالات بالأعياد وحفلات الزواج وسباق الهجن أكثر من استخدامه لوضع الأشياء ، وهناك خرج مبسط كان يستغل لحمل المؤن عند الغزول إلى الحضر .

الحلى ومشغولات الزينة

فيما سبق تطرقت في الحديث إلى تجميل بيت الشعر بالغطاء المنسوج والمزجج ، وأيضاً زخرفة وتطريز الجلابيب الخاصة بالسيدات ولم تكف السيدة البدوية بذلك ، بل إنها بظفرتها استطاعت أن تصنع مشغولات لتكلمة زينتها ، إذ نجد العديد من هذه المشغولات من المعدن بأنواعه والنسيج والخز ، كل صنف منهم على حدة أو تستغل نوعين منهم معاً تارة أو جميعهم تارة أخرى ، فمثلاً بالنسبة للحلى المعدني نجد العديد من الأشكال المسطحة التي تتحلى بآيات قرآنية مطبوعة على المعدن ، خاصة المعدن الأبيض والفضة والذهب ، وأحياناً كانت تحلى هذه القطع المسطحة من المعدن الأبيض أو الفضة برسوم أشخاص ، أما معدن الذهب فكان قاصراً على العملات الذهبية التي تستغل في تزيين البرقع ، وسوف يأتي الحديث عنه بالتفصيل . ويسؤال أم سالم زوجة

سليمان «أبو سالم» وهو من قبيلة السواركة الذي يعمل في مزرعة أبو راضى بالعريش عن الدلايات المعدن ، وهي عبارة عن سلاسل تنتهي بشكل معين توضع على جانبي الوجه ، وبعض الأجزاء المعدنية المسطحة سالفة الذكر ، والتي تنتهي بجلاجل ، والمصلاة بالآيات القرآنية ورسوم الأشخاص ، والتي تلخذ اشكالاً دائرية ومثلثة ومستطيلة وأسطوانية أفادت بأن هذه المشغولات تتوارثها السيدات في القبائل عن أمهاتهن قارة وبالشراء والتبديل من بعضهم البعض ، وأن الآيات القرآنية تحفظ الإنسان ، ولكنها لا تعرف لماذا يحلى بعض الحلى برسوم الأشخاص؟ . ويعتقدون أن شكل المثلث المعدني أو الفضة سواء كان مسطحاً أو مجسماً يمنع الحسد ، خاصة وأنه محلى بآيات قرآنية أو لفظ الجلالة «الله» ، وبالإضافة إلى أن هناك نوعاً آخر من الحلى وهو الأساور المعدنية والفضية التي كانت تصنع محلياً وديواً ، والتي كان طرفاها ينتهيان بمثلثين متقابلين القاعدة ، فإن النساء كن يلبسن شفاف وخواتم فضة .

أما بالنسبة إلى استخدام الحلى المعدني بأنواعه الثلاثة مع المنسوجات ، فنجد أن البرقع مثلاً ، بأنواعه المختلفة إذا كان لفاتة أو لسيدة متزوجة أو كبيرة ، والمحلى بزخارف هندسية يلعب المثلث دوراً هاماً فيها ، كانت توضع فيه العملات على هيئة صفوف متراصة فإذا كانت من الذهب دلت على ثراء القبيلة والعائلة ، وإذا كانت من الفضة فلها دلالتها أيضاً على أن القبيلة ميسورة الحال ، أما إذا كانت من المعدن الأبيض ، فإنها تدل على فقر العائلة .

كما توجد دلايات منسوجة تسمى «قراميل» ، وهي عبارة عن نسيج محلى بالتطريز والشرايات والعملات المعدنية والأصداق «في صورة زراير» والخز الملون ، وكان يغلب على الخز الملون الأزرق لاعتقادهم أن الخز الأزرق يمنع الحسد ، كما هو الاعتقاد عند أهالي مصر عموماً . ولا ننسى أن سكان الصحراء بما لديهم من فطنة وذكاء فطري ، خاصة وأنهم يعيشون في وسط جبال سيناء ، استهواهم التزيين بالمعادن التي يحبهم بها الطبيعة من فيروز وعقيق ، بالإضافة إلى الكهرمان وتراب الكهرمان والفطران ، كما لاحظت أن كثيراً من السيدات يلبسن قلاند من المرجان الأحمر ، وأذن بأنه يأتي من السودان عن طريق مصر حتى أنه كان يصل إلى فلسطين في الماضي ، فيقومون بشرائه واستخدامه كحلى ، بالإضافة إلى استخدامه في السبع خاصة الخزرتين قبل وبعد الشاهد في سبج المرجان الأسود «اليسر» .

وللمرجان الأحمر أنواعه المختلفة منها: المستدير والأسطواني والبيضاوي وغير المنتظم ، والذي يشكل القلب من العقيق الأخضر وهو يعتبر تحويراً للمثلث ، الرمز الرئيسي في (القلاند ؛ دلالاته على العاطفة والحب وفقد الحسد ، وقد لاحظته بكثرة في سوق الخميس بمدينة العريش مع البديوات اللاتي يمين المشغولات والجلاليل الخاصة بهن.

ويسأل إحدى السيدات العريشة وتدعى الحاجة زينب ، وهي من مواليد العريش وتبلغ من العمر حوالي ٨٥ سنة سألته عن بعض استعمالات عنصر الخرز المنشوري الشكل والتي تمثل أسطح وحدة المثلث ، أفادت بأن له استخدامات من خلال المعتقدات المتوارثة، ومنها أن الحجر الأحمر يفيد في منع النزيف والرمد، والمنشور الأخضر يستخدم ككباسات مع مجموعات أخرى من الخرز مختلفة الألوان مستديرة الشكل ، بالإضافة إلى قطع من المعدن المثثة الشكل ، وهذا بالنسبة إلى الحلى ومشغولات الزينة الخاصة بالسيدات . أما بالنسبة إلى الحلى والمشغولات الخاصة بالرجال والتي تعتبر رمزاً للقوة ويصنعها الرجل عادة بنفسه ومنها الخنجر ، الشبريه ، وهو سلاح أبيض ذو رأس مدببة لها جراب من الفضة أو المعدن الأبيض الحلى بفصوص ، عادة ما تكون من الفيريز والعقيق ، أما النصل فكان يصنعه البدوي من العظم أو من قرنين الحيوانات ويحلى بزخارف هندسية وينطبق هذا على السيوف ، بالإضافة إلى الخواتم التي غالباً ما تكون فضية بفصوص أيضاً من الفيريز والعقيق.

وحدة المثلث والدور الذي لعبته في مشغولات الزينة للخيل:

أما بالنسبة إلى وحدة المثلث والدور الذي لعبته في مشغولات الزينة للخيل العربية والإبل ، فيجدر بنا أن ننوه أن بدوى سيناء حرص على صناعة المشغولات المعدنية والمنسوجات الصوفية والجلود المزخرفة لاستخدامها كزينة لخيلهم ، فكان يصنع «الرشمة»^(١) للخيل من الجلود والحديد وقطع من النحاس تأخذ الشكل المعين والمستدير ، والرشمة تقارب لجام الحنطور في مصر يضاهي عليها شُرَابات من الصوف تنتهي أطرافها بخرز أزرق كبير لكي تضفي جمالاً

(١) الرشمة : تطلق على لجام الحصان.

(٢) الثغر : هو الحبل الذي يربط بمؤخرة الحصان ماراً من أسفل السرج.

(٣) الرسن : معدو الجمل..

على سروج الخيل ، والتي كانت تجميل أيضاً بضهارة مرقومة محلاة بوحدات هندسية ، كما زين «الثغر»^(٢) بوحدات هندسية على طريقة الرقم ، أما بالنسبة إلى الإبل ، فكان «الرسن»^(٣) عبارة عن شرائط عرضها حوالي ٥ سم مرقومة ، تتدلى منها شرايات ، بالإضافة إلى الفخرج المرقوم الذي تتدلى منه أيضاً شرايات كبيرة ، ويوضع هذا الفخرج فوق «الغيطه الخشبي إذا كانت المناسبة أعياداً أو إقراحاً أو سباق هجن ، أما في الحياة العادية فإن الرسن يكون من حبال مصنوعة منلياف النخيل ، ويغطي ظهر الإبل بما يسمى «بالوثر» لحمل الأشياء على ظهره ، ومن هذه الأشياء الفردة - السرجية المصنوعة من خوص النخيل وشبك خاص يصنع من فروع نبات «الثلثان» لوضع الجرار عند ورود الماء أو للتصوير.

الوسم

الوسم في بادية سيناء يعنى العلامة المميزة لصيوان البادية من إبل وأغنام ، ذلك لأنها تسرح جميعها في العراء وفقاً لطروف المرعى ، وقد تخطط فيصبح من المعتد تمييزها . لذا فلكل قبيلة وسم خاص بها يتم عن طريق الكي ، فيسم الحيوان بعلامة مميزة كالحلال والمطرق أو العصا والصليب والدائرة والمثلث ، وذلك حتى تستطيع كل قبيلة التعرف على أغنامها وإبلها ، فإذا ما ضل طريقه إلى العود يستطيع البدو من القبائل الأخرى أن يعيدوه إلى قبيلته من خلال الرمز «الوسم» ، ويوضع عادة أعلى منطقة الفخذ حتى يرى بسهولة.

حديث ميداني عن الوحدات الزخرفية في حياة بدو سيناء:

توجهت بالسؤال لأحد مشايخ قبيلة «السراكة» ، ويدعى الشيخ سليم ، عن أصول الوحدات الزخرفية ومدى ارتباطها بالإنسان السيناوي ورد قائلاً: إن هذه الزخارف تراث متوارث عبر الأجيال ، ولكني أستوضح أن هذه الزخارف تشبه في وحداتها أشكال النباتات والزهود ، فما كان منه إلا أن نادى زوجته وطلب منها إحضار عدد من ملابسها المطرزة هي وبنتاتها ، وأخذ يشرح لى قائلاً: هذه الوحدة مأخوذة من زهرة الباصول ، وهذه تدعى نواراة اليقطين «الفرع» ، وبشكل ورقة الشجرة هذه مستوحاة من فروع أشجار الزيتون ، وتلك الزخارف مأخوذة عن شجرة الإجمينة ، وهذه تحليلات لوحات زخرفية مستخدمة بالفعل في أعمال النسيج سواء كان جلباباً أو قنعة.

وهناك في بعض الأحيان تجمك أطراف القنعة بوحداث زخرفية من الخرز تأخذ شكل المثلثات، وتنتهي رأس كل مثلث منها «بشراية»، ويلعب عنصر الخرز دوراً هاماً في تباين وتزيين المرأة السيناوية مثل التعاليق والقلاند.

القلادة السيناوية

وهي عبارة عن مجموعة من الخرز الكبير والصغير الملون بالوان مختلفة، وترتديها المرأة على صدرها، ويكون الخرز مصنوعاً من الكهرمان المصق ليلاً، كما يوجد «خصر» يوضع في معصم السيدة ، وهو مكون من خرز الكهرمان، ويرتدي بجوار أساور من الفضة مطعمة بالذهب ومجدولة، كما تلبس المرأة السيناوية أيضاً «الخلخال» ، ويكون من الفضة ومن كمالات الزينة للمرأة البدوية، أيضاً اللوشم.

الوشم:

جميع نساء البدو مفرمات بالوشم، فيشمن الشفة السفلى ويظهر الدين من الكلب إلى المعصم إلى الكوع ، وقد يشمن الخد بقعة كرجل الطير، أو بعض الأشكال الأخرى، ومنها وحدة المثلث، ورجال البادية يحبون اللوشم ويتفخرون فيه.

وتحدث الآن عن «الحجاب» المصنوع من الخرز، وهو يأخذ شكل المثلث، لأن نساء البدو يعتقدن أنه يمنع الحسد، خاصة إذا وضعت بداخله آيات قرآنية وتمازييم (١) أخرى خاصة.

وجدير بالذكر، أن في اعتقاد بدو سيناء أن القلب المنحوت من العقيق الأخضر (والقلب هو أشبه برمز ويدل على الحب كما هو متعارف عليه في مصر أيضاً)، يستخدم لدفع الانتباه عن أشياء مقصود حمايتها من الحسد من قبل الحاسدين، أي تشمت النظر، فعلاً تعلق القلوب من العقيق الأخضر بقطعة من الخيط المصنوع من وبر الإبل في رقاب سفار الماعز «الزطان» أو سفار الأغنام «الصعلان»، لمنع الحسد حيث إنهم يمزكهم وينظرهم الجميل حول أهم ، وبخاصة إذا كانوا عدداً كبيراً من أم واحدة، قد يتعرضون للحسد.

وطالما تطرقنا إلى الحجاب والاعتقاد بأنه يمنع الحسد، فلا بأس من أن نتعرض إلى بعض الأحجية الأخرى، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، حجاب الحب من الزوج والزوجة والعكس، وحجاب الكراهية، وعادة ما يكون على أرضية من

(١) تمازييم : هي جمع ترميز، والترميز هي قراءات خاصة يعبرها المتخصصون في هذا المجال، وتكتب على الأحجية لحفظ الافتراض.

القماش الأسود أسفل مجموعة من الخرز الملون، وهذا في حالة ما إذا كان رجل ما يرغب عن فتاة وتزوج من أخرى، وحجاب حفظ الأغنام ليلاً من الذئاب، وحجاب من المعدن أو النحاس مع بعض الخرز، وقد لاحظت أن لكل نوع من الأحجية دلالة خاصة عند البدو، وهذا الحجاب المعدني مع مجموعة الخرز يعمل به ككباسات، ومن الأحجية المرسومة في عمليات البخور لشخص يكون قد تعرض لفرع ما، وغالباً ما يكون سيدة، هو أن تذهب بعض السيدات ومعهن متخصصات البخور والقراءات إلى مكان خلوي، ويرسم على الأرض مستطيلاً مقسماً إلى أربع مثلثات، في كل ركن من أركان المستطيل توضع جمرات من النار يوضع عليها البخور، وتجلس السيدة في الوسط عند التقاء رؤوس المثلثات، وتقوم السيدة المتخصصة بقراءة بعض الفقرات الدينية وبعض الجبارات غير المهيمة لدى الأشخاص العاديين، وبعد الانتهاء تخرج السيدة من هذا المستطيل وتوضع جمرات من النار ويوضع فوقها بخور أيضاً.

ومن تشكيلات الخرز المثلثة الشكل المشغولات الآتية:

١ - تلييسة مصنوعة من الخرز على هيئة شبكة لزجاجة لمبة الجاز، حتى تظهر بصورة جميلة أثناء النهار.

٢ - شبكة توضع بها الولاغات التي تعمل بالبنزين.

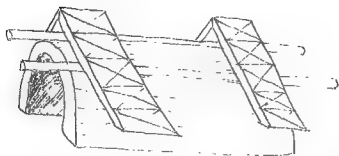
٣ - كيس البضائع الذي تجمل أطرافه بمثلثات الخرز الفُرايات، كما سبق وأن ذكرنا عند الحديث عن القنعة.

ومن الأشياء الهامة، التي لها دلالة خاصة، والتي تعبر عن مدى حب الفتاة للإنسان الذي سوف ترتبط به حتى وإن لم تكن تعرفه، قيام الفتاة بتطريز منديل تصل مساحته إلى ٥٠ × ٥٠ سم من قماش من القطن «بطة» وتطرز عليه وحدات مماثلة لما على الثواب ، وفي كل ركن من أركانه فُراية، وفي وسطه تثبت حلقة، قد تكون معدنية أو من مجموعة خيوط على شكل دبلة، حتى إذا ما تقدم للزواج منها، وتمت الموافقة عليه من قبل الأهل أمنت هذا المنديل، لكي يتفاخر به أثناء الرقص الخاص بهم، فيضع الدبلة المشار إليها في أصبعه، ويبدأ في التلويح بالمنديل، كما هو الحال في رقصة الدبكة الشامية.

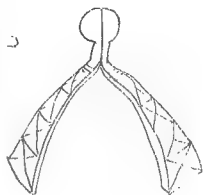
دخول عنصر المثلث في الأدوات الزراعية والفخارية:

يعتمد طعام البدو على الزراعة، مثل : زراعة الشعير والذرة والقمح والأرز والفسس والبصل، كما يشتبهون بزراعة

التمثلت في بعض الأدوات السييناوية



▲ الوتر



▲ الجزء الأمامي لخبيط الجبل

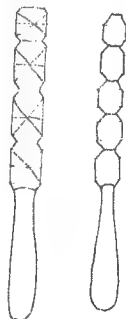


▲ شبلن لجبل جرار
الماء على ظهر الجبل
«من شجر الممتنان»

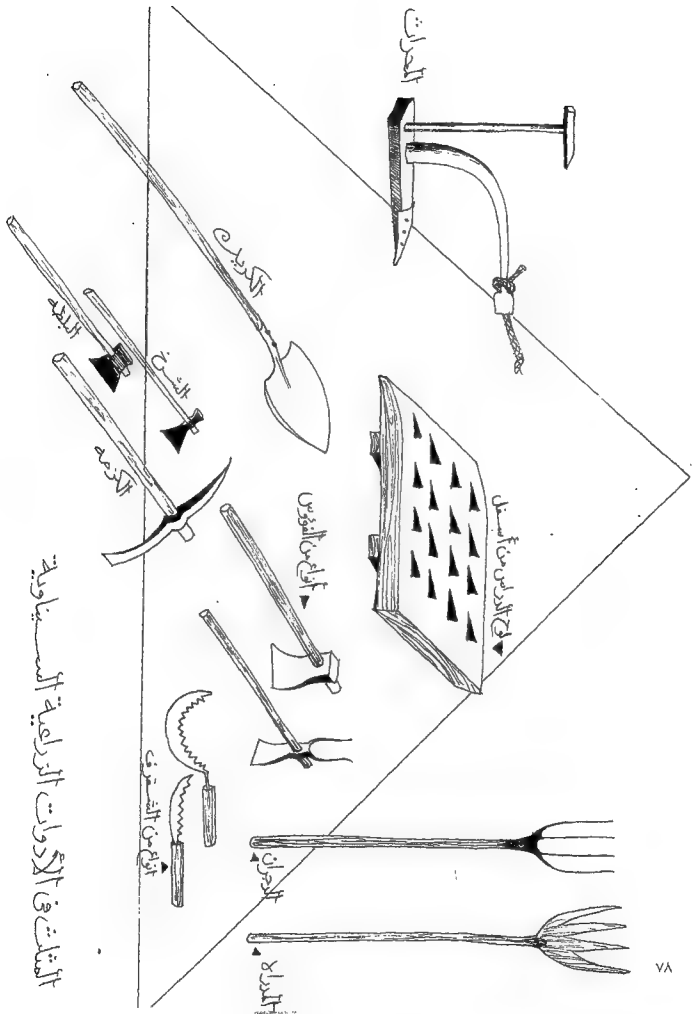


▲ الزناد

▲ مخارج من عصا
صحن البين



للصحن



التين، والمرجوبة»، وه اللقيطة» وه تستخدم لجمع الثمار وه القطرطه لوضع كميات قليلة من العجوة، وتصنع من الخوص الأبيض «قلب النخلة» وتوسل كهدايا. وأيضاً كان يصنع ما يسمى «الوزنه»، وه تستخدم لوضع كميات كبيرة من العجوة بفسرها ونهاها وتخزن، وتعطى للجمال كغذاء به سكريات عالية التركيز تمنحها الطاقة اللازمة لمجاهدة قسوة الصحراء. وكل هذه المصنوعات يلعب المثلث دوراً هاماً فى صنعها وتصميمها، كما كانت تخزف بأشكال هندسية، إما باستخدام أحبال اللبب البنية أو بصباغة أجزاء منها بصبغات خضراء أو حمراء، كما استغلّت أيضاً منتجات النخيل فى عمل كراسى من الجريد ذات أشكال مختلفة، إما فى صورة خطوط أفقية رأسيه أو خطوط متقاطعة تنشأ عنها أشكال مثلثات تزيد من رونق المنتج. وهناك بعض الأدوات التى كان يصنعها بدوى سيناء بنفسه مثل «اللبب» للحلى بزخارف هندسية فى صورة مثلثات، واللبب وه ما يعادل سرج الحصان بالنسبة إلى الجمال، وأيضاً «الوزنه» ويوضع على ظهر الجمال ويستغل أثناء الأحمال الثقيلة، وكانت تحلى أجزائه الخشبية برسومات على أشكال مثلثات أيضاً. وكذلك أضاف المسمات الزخرفية على أدواته التى كان يستخدمها لمعيشته، ومنها: عصا صحن البن الخشبية، التى كان يقسمها إما على شكل مسدسات أو مستطيلات مقسمة إلى مثلثات، بالإضافة إلى تزيين شرعات أبواب الغرف بقطع خشبية مفرقة من وحدات المثلث.

الآوانى الفخارية

لم تحط هذه الصناعة بقدر كبير من الزخارف على أسطحها الخارجية أو الداخلية كما هو مشاهد فى الفنون المختلفة «الفرعونى – القبطى – الإسلامى»، ولا تتعدى هذه للصناعة إلا بضع أوانٍ كان يستخدمها الإنسان السيناوى فى حياته اليومية.

والفخار فى منطقة سيناء له طابع خاص يعيد إلى اللون الأسود «معدن الطفلة السوداء»، وكان يحرق فى «قمان» خاصة بهذا الغرض. ورغم أن الفخار السيناوى لا يحتوى على زخارف بالمعنى المعروف، وخاصة وحدة المثلث التى نحن بصدها، إلا أنه لا يخلو من بعض الخطوط البسيطة.

أسماء بعض الآوانى واستخداماتها:

الجرة – اللجانة – الإبريق – الكزان، وكلها خاصة بالماء.
الكشكولة – الزبدية، كطبايق للآكل، الهون لصحن البن،

أشجار الزيتون، ويعتمدون فى زراعة هذه المحاصيل على الآلات الزراعية، فهم مثلاً يظهرون الأرض بمحاربت تقليدية كالمحاربت المصرية، إلا أنها أصغر وأقصر، ويستخدمون فى جرها الإبل أو الخيل أو الحمير، ويحصدون الزرع ويجمعونه فى البليارد ويرسمونه بالنواجر.

وقد اعتمدت القبائل البدوية على الزراعة لأن معظمها استقر به الحال على ساحل البحر الأبيض المتوسط أو بالقرب من الينابيع الطبيعية مثل منطقة «التعية» وبدأت فى زراعة أشجار النخيل وأشجار الزيتون، والتى تعتبر من المصادر الرئيسية لغذاء هذه القبائل على مدار السنة. فهم يصنعون أصنافاً عديدة من منتجات البلع إما بالتجفيف أو بالشى، وتخزن حتى موسم الشتاء، وذلك بالإضافة إلى صناعة عصر الزيتون للحصول على زيت، والتى تشتهر به سيناء حتى الآن .. هذا هو ما نفع هذه القبائل إلى زراعة الأرض بالمحاصيل الموسمية مثل القمح والشعير، حتى يستطيع البدوى أن يوفر لنفسه اللازم للمعيشة. وإتمام عملية الزراعة بدا فى تصنيع أدواته الزراعية بنفسه، والتى يلعب فيها شكل وحدة المثلث دوراً بارزاً، سواء فى تصميمها أو فى استغلال زواياها الحادة. فنجد أن المحراث «الفرد» قد صنع من أخشاب شجر «الأثل» وزيد بقطع من الحديد على شكل مثلث لكى تشق الأرض أثناء عملية الحرث.

كما استخدم السكاكين المثلثة الشكل فى عملية درس القمح والشعير بما يسمى، لوح الدارس، وه عبارة عن كتلة خشبية يصل سمكها إلى ١٠ سم وعرضها ٨٠ سم وطولها ١٠ متر تثبت فيها السكاكين من أسفل فى صورة مثلث ثلاثيى ستينى، وزاويته الثلاثينية إلى الأمام حتى تسهل عملية انزلاقه إلى الأمام عندما يجر فوق الجرن، فى الوقت الذى يجلس عليه القائم بالدرس لكى يمشق ثقلاً يساعد السكاكين فى عملية تقطيع القش، ومن الأدوات الزراعية أيضاً الأنواع المختلفة من النقوش على هيئة المثلثات.

وبالنسبة إلى زراعة أشجار النخيل نجد أن الإنسان السيناوى قد استغل الطبيعة النباتية فى عمل ماوى له من جريد سعف النخيل أثناء موسم جنى البلح، كما كان يقوم بتسقيف بيوته البنية من الطوب اللبن بالجريد والخوص، واستغلال الخوص كطليقة لسد المسام فوق الجريد وأسطح طبة الطين الأخيرة فوق السقف.

كما صنع العديد من المشغولات التى تخدم حياته اليومية واحتياجاته، ومن أمثلة ذلك «القفة» المعروفة، والعبدية، وه عبارة عن قفة واسعة تستخدم فى نقل الأشياء الخفيفة مثل

ونظراً للتغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى وبالتبعية المجتمع السيناوى، بدأ الإنسان السيناوى يسكن المنازل الحديثة، وتطورت أدواته، فمثلاً استبدل الطليقة الخشبية بأخرى مصنوعة من الألومنيوم.

وهكذا زحف التغير العمرانى والمدنى على أنماط الحياة فى شبه جزيرة سيناء مع ما يحمله هذا التغير من مكونات ثقافية حديثة تلعب دوراً هاماً فى تشكيل واقع الحياة بمعطياتها الحديثة.

القدور المختلفة لوضع السمن وتخزين اللحم المطهون. الطاجن المزجج بأحجامه المختلفة، ويستورد من بلاد الشام، ويستخدم فى الطهى.

وفى الآونة الأخيرة جلبت القلل القنارى والأوانى الفخارية ذات اللون الفاتح والأحمر، وللأسف الشديد أن الصناعة انقرضت، ولا يوجد إلا أعداد قليلة منها مهمة داخل المنازل القديمة، وذلك بسبب التقدم الحضارى وتوافر الأوانى المختلفة المصنوعة من البلاستيك لخفة حملها وصعوبة كسرها.

المراجع

- ١- تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى : محمد شفيق غريال وآخرون ، المجلد الأول ، مكتبة النهضة المصرية.
- ٢- كتاب الساعة ، سيناء الأرض والحرب والبشر : سالم اليمنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٣- سيناء أرض القمر : رفعت الجوهري ، من الشرق والغرب .
- ٤- «تراث فى طريق إلى الزوال» ، البرقع كان بطاقة حالة للمرأة وينك إندخار : أحمد الطبرانى ، جريدة الأهرام ، الجمعة ١٩٩٤/٤/٨.
- ٥- زياره ميدانية إلى شمال سيناء.





● غزل الصوف



● صناعة النسيج في العريش



● عملية شد النول



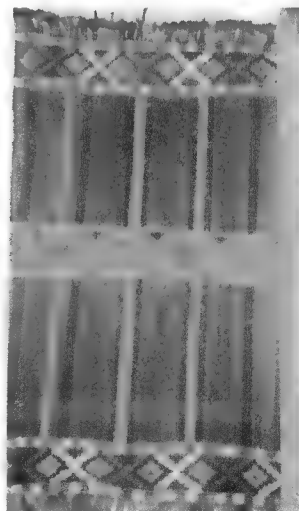
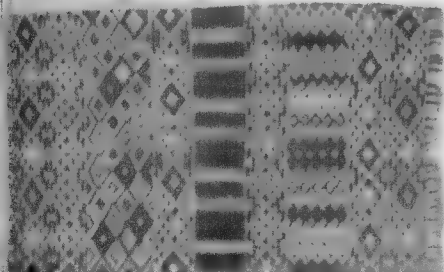
● صناعة السدو مع ترتيب الألوان

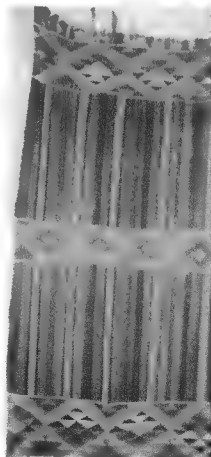
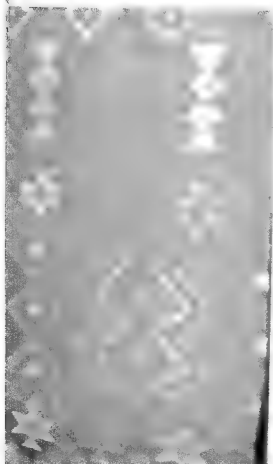
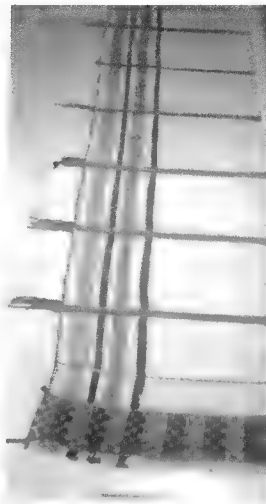
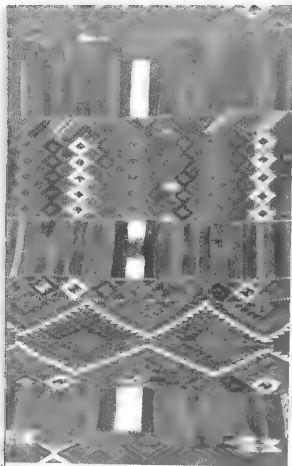


وَحْدَةُ الْمَثَلِثِ فِي الْحَيَاةِ الْيَوْمِيَّةِ السَّائِرَةِ

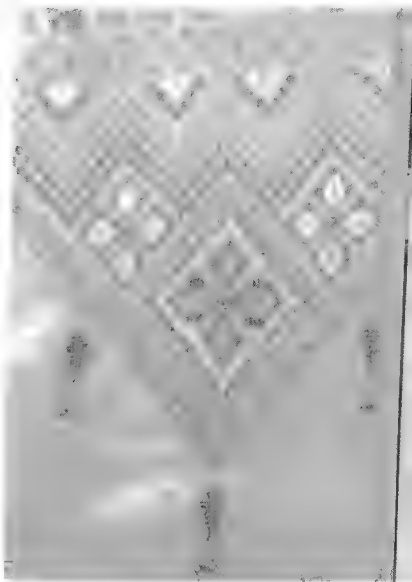
نماذج من الكليم والسجاد

● مجموعة وحدات زخرفية تعتمد على وحدة المثلث في تزيين
قطع السجاد



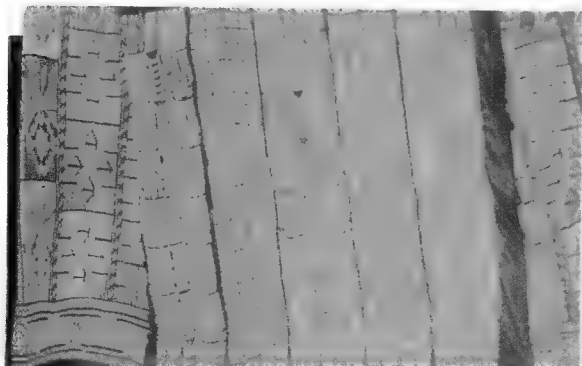
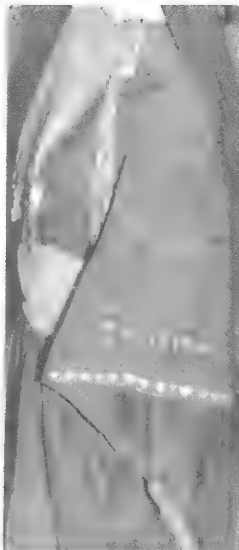


سماج من أثواب يدو سينا

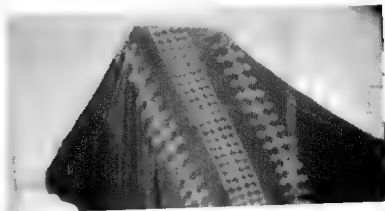
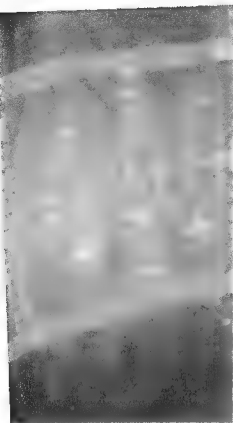


● وحدة زخرفية حديثة على صدر زى إمراة من سينا

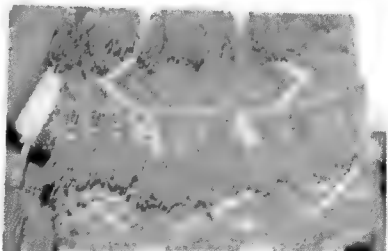
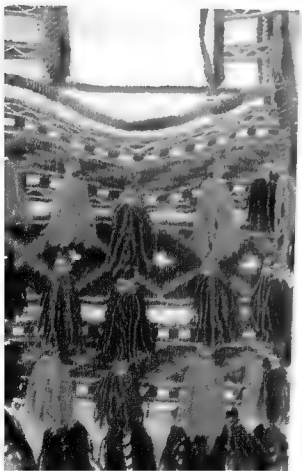
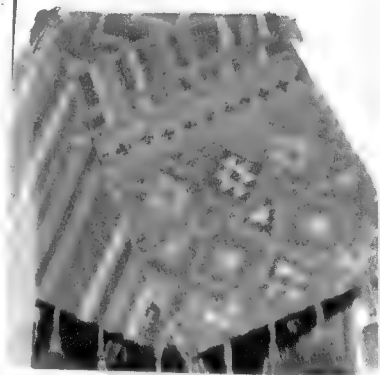




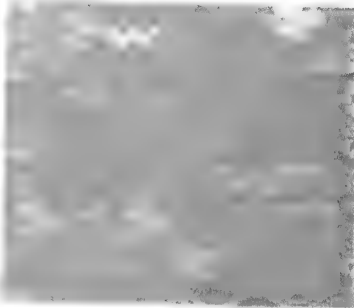
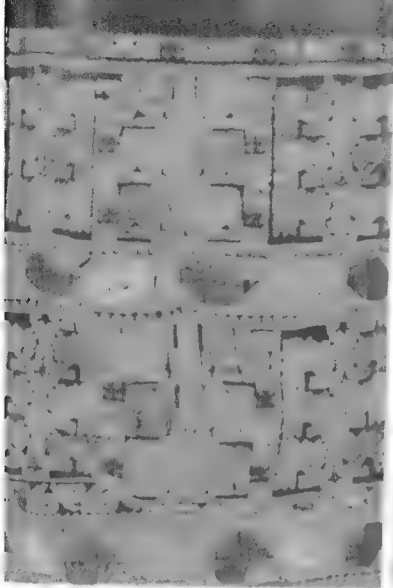
مَكَايِجُ «الْقَنْعَتِ»
وَزَخَارِفُهَا



سماج من خرج الجمال

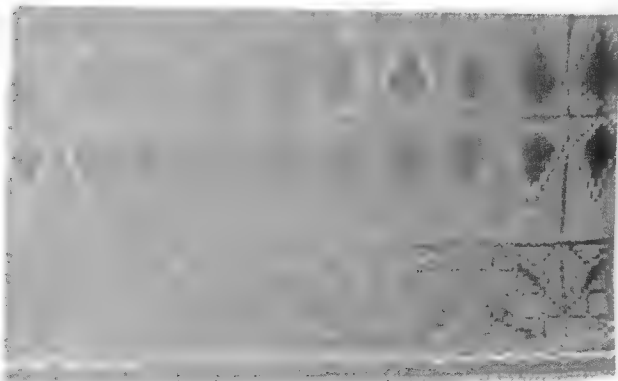


أثر نباتات البيئة على زخارف بدو سيناء



● المرمية

● العنب



● الزيتون

«عفت ناجى» عاشقة الفن.. والوطن.. والتراث القومى

محمد فتحى السنوسى

بعد حياة حافلة بالعمل والعطاء، رحلتُ فى هدوء الفنانة التشكيلية الراحدة «عفت ناجى». ولعل عفت ناجى أول فنانة لم تبحث عن الشهرة، ولم تسع إليها، على العكس، فقد كانت تتوارى عن الأضواء، وتبتعد عن أجهزة ووسائل الإعلام المختلفة.. بل إنها وهبت حياتها لخليد نكرى شقيقها واستأنها الفنان التشكيلى الراحل «محمد ناجى» (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، وزوجها الفنان «سعد الخادم» (١٩١٣ - ١٩٨٧).

فقد اهدت مرسوم شقيقها محمد ناجى - بمنطقة حدائق الأهرام - لوزارة الثقافة، والذى تحول إلى متحف يحمل اسمه، وذلك عام ١٩٦٨، وقبل وفاتها بأيام قليلة قدّمت بيتها وبيت زوجها الخادم - بمنطقة الزيتون بالقاهرة - إلى وزارة الثقافة بكافة مشتملاته من أعمال فنية، ولوحات نادرة، ومقتنيات، وأثاث، ونسجيات شعبية رائعة، ومؤلفات شخصية، ومكتبة زاخرة بامهات الكتب والمراجع الفنية والمخطوطات النادرة؛ وذلك لتحويله إلى متحف يضم أعمالها، وأعمال الفنان سعد الخادم.

وكانت «عفت ناجى» تقدم كل عام فى نكرى شقيقها محمد ناجى استكشاث وأعمال أخرى جديدة من مقتنياتها، والى أبعها الفنان محمد ناجى للعديد من المتاحف، كما كانت تشارك فى تأليف الكتب التى تتحدث عنه وعن أعماله وإنجازاته، كما نظمت أيضاً العديد من المعارض لإحياء ذكراه.

هكذا كانت عفت ناجى رمزاً للنبل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود.

ولدت «عفت ناجي» بالإسكندرية عام ١٩٠٨، بحى مصرم بك بالإسكندرية، وهي كريمة موسى بك ناجي أحمد الطويجي، مدير جمارك الإسكندرية، والسيدة نفيسة راشد باشا كمال.

وقد نشأت عفت ناجي في أسرة محبة للثقافة والفنون، فقد كان والدها محباً للادب والثقافة، كما كانت والدتها عاشقة للشعر والموسيقى، وتفتحت عينها على الكتب واللحاح الفنية التشكيلية، والنفحات الموسيقية في كل ركن من أرجاء بيتها بالإسكندرية، إضافة إلى رعاية شقيقها الفنان محمد ناجي لها.

تلقت «عفت ناجي» تعليمها الأولي بمدرسة «الميردي ديو» بالإسكندرية، ودرست الفن على يد شقيقها محمد ناجي، وبدأت ترسم أول اسكتش بالأقلام الملونة عام ١٩١٧، وعمرها ثماني سنوات، وكان عبارة عن «بورتريه» لها.

وقد عرضت أول لوحة زيتية لها، وعمرها ١٨ سنة، ومن ثم كانت أول سيدة مصرية تدخل أعمالها «متحف الفن الحديث بالقاهرة» عام ١٩٢٨.

سافرت «عفت ناجي» إلى باريس لدراسة الفن، ثم التحقت بأكاديمية «فيراتسي» للفريسك وأكاديمية الفنون في روما بإيطاليا، في الفترة من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٥٠.

وفي فرنسا تتلمذت على يد الفنان «سالييه» بباريس، وأيضاً الفنان الناقد والمصور الفرنسي «اندرية لوت»، وكذلك على يد شقيقها الفنان الثائري «محمد ناجي» والذي كان يعمل مديراً للأكاديمية المصرية للفنون بروما.

وبعد عودتها في عام ١٩٥٠، أقامت أول معرض خاص لها في القاهرة بقاعة «صالح الدين»، وفيه عرضت مجموعة من اللوحات، التي تسجل فيها انطباعاتها عن مختلف البلدان التي زارتها، وعاشت بها، وتصور مظاهر الحياة فيها، كما ألقت كتاباً بعنوان «فكرات من وادي شيفوز»، وهي المنطقة التي كانت تعيش فيها مع شقيقها بفرنسا.

ولما كان والدها «موسى بك ناجي» يمتلك عزبة ما تزال تحمل اسمه بقرى أبو حمص، محافظة البحيرة، فقد كانت بذاتة التردد عليها، من حين إلى آخر؛ حيث الطبيعة الساحرة والهدوء المتجم، فزاد اهتمام وارتباط «عفت ناجي» بالبيئة وبالإنسان المصري، فبدأت في رسم لوحاتها مستوحاة من الطبيعة الريفية، كما لفت نظرها حياة الفلاحين والسياسيين، وكانت تجلس معهم وتستمع إليهم، فحسنت فكارتهم

الشعبية وقصصهم الخيالية؛ ومن هنا بدأ اهتمامها بكافة مظاهر الحياة الشعبية في الريف، وبدأ حبها لتراثنا الشعبي المصري العريق بجوانبه المختلفة.

والتماثل للروح وأعمال الفنانة «عفت ناجي» يستطيع بجلالة أن يلحظ ويتعرف على الكثير من جوانب ثقافتنا الشعبية المتمثلة في الأساطير، والحكايات الشعبية، والعادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية.

فمعظم أعمالها تتركز بالعديد من الموضوعات الشعبية المصرية.

كما تتمثل موهبة «عفت ناجي» ونكاها الإبداعي في إخفاء الجانب النعني تحت قناع التلقائية والسذاجة الطفولية، وفي الانتقال بسلاسة من الجس الاحتفالي إلى التبسيط الزخرفي والتصليح المجرّد.

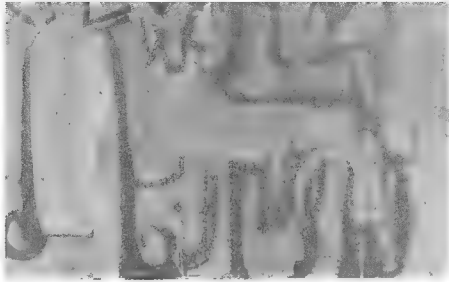
وليس ذلك بغيري على «عفت ناجي» فهي أحد أعضاء أسرة فنية لها حضورها الرائد في الحفاظ على تراثنا للشعبى القومى، فهي شقيقة الفنان محمد ناجي وهو أول فنان مصرى يدافع عن فنونها الشعبية وعن قوة الإبداع في التراث الشعبى المصرى في مؤتمر الفنون الشعبية ببراق بتشيكسلوفاكيا، والذي عقد في الفترة من ٧ إلى ١٢ أكتوبر لسنة ١٩٢٨.

وهي أيضاً زوجة الفنان التشكيلى والباحث الفولكلورى المصرى «سعد الفادم» الأستاذ بكلية التربية الفنية، وعضو أول مجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، والذي قدم للمكتبة العربية العديد من المؤلفات والأبحاث في الفنون والحرف الشعبية والفنون التشكيلية.

كذلك قامت «عفت ناجي» بأبحاث عديدة في مجالات الفنون الشعبية والفنون القديمة، ولها عدة مقالات في الفن التشكيلى نشرت في بعض المجلات العربية والفرنسية.

وفي عام ١٩٥٧ أقامت معرضها الثالث، الذي ضم ٥٢ لوحة تشكيلية، وقد انتقل بعد عرضه بمصر إلى سوريا ولبنان تحت عنوان «معرض العروبة»، وكانت «عفت ناجي» تعزّز بهذا المعرض وتعتبره نقطة تحول في حياتها.

سافرت «عفت ناجي» إلى العديد من الدول الأجنبية في رحلات كشفية وإبداعية مثل: فرنسا، وإيطاليا، وهولندا، والنمسا، وكانت دائمة التردد على المتاحف والمعارض بها، إلا أن ارتباطها بترائنا المصرى والعربى كان أقوى، ومن ثم كانت دائماً ما تنادى بضرورة وجود شخصية مصرية



كما حصلت على العديد من الميداليات والشهادات التقديرية في الفن، ومنها: جائزة وزارة الثقافة المصرية لبنينالي البنينقية عام ١٩٥٦، وجائزة تقديرية لمعرض الفن التطبيقي لجمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة، وجوائز تقديرية لنشاطها الفني في أعياد الثورة لأعوام ١٩٥٢، ١٩٥٤، ١٩٥٥، ١٩٨٠، وميدالية هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية مع شهادة تقديرية ١٩٩٣؛ بمناسبة المعرض الشامل لأعمالها باتيليه الإسكندرية، وكان هذا هو آخر معرض أقامته الفنانة عفت ناجي، ولها قبل رحيلها مقتنيات فنية ببعض المتاحف المصرية، مثل: متحف الفن الحديث بالأكوبرا بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، وماسفارة المصرية بسويسرا. ومقتنيات أخرى تتضمن ١٢ قطعة فنية مصرية حاليًا بالبيت الأبيض بواشنطن بامريكا، وثلاث لوحات بقاعة «اينتوالى» بأسبانيا، ولوحة بمتحف «ادرياني» بالنرويج، ولوحة بقاعة «ايشاريا» بالبرتغال بالإضافة إلى بعض المقتنيات الخاصة، لدى بعض الأفراد والهيات.

وقد صدر عن «عفت ناجي» في مصر ثلاثة كتب، وفي لبنان كتاب، وفي فرنسا صدر عنها كتاب بالفرنسية عام ١٩٧٤ للشاعر أورشيللو، بعنوان «فنانة مصرية في بؤرة الخلود».

وفي صباح الاثنين الموافق الثالث من أكتوبر ١٩٩٤، رحلت «عفت ناجي» عن دنياها، تاركة لنا ثروة فاطلة، تقدر بكثير من ألفي لوحة تشكيلية، تُراها كانت تتحدى الزمن بهذا الإنتاج الغزير؛ وهي التي قالت قبل رحيلها بإيام قليلة:

«إنني الآن أعيش في عزلة داخل صومعتي.. أحاول أن أقترب بفتي الزمن لأحقق للمستحيل».

واضحة في فنونها التشكيلية مستمدة من تراثنا العربي ومن أصالتنا القومية.

كما كانت «عفت ناجي» عازفة موسيقية بارة، فقد كانت تجيد العزف على آلة البيانو، وكتبت عدة كينشورتومات، ورياعيات، وسباعيات موسيقية للبيانو، ولها دراسات في التأليف الموسيقي.

وقد عزفت في عدة حفلات باتيليه الإسكندرية، والذي أسسه شقيقها محمد ناجي عام ١٩٣٥، وأيضاً باتيليه القاهرة، والذي أسسه ناجي أيضاً في ١٤ مارس ١٩٥٢، وكانت «عفت ناجي» عضواً بمجلس إدارته. وقد قدمت هذه الحفلات ما بين أعوام ١٩٣٧، ١٩٣٩، وأيضاً قدمت عدة حفلات بإذاعة القاهرة.

ومن ثم ظهر تأثيرها بالموسيقى في أسلوبها التعبيري السريالي من خلال لوحاتها التشكيلية.

ويتامل تلك اللوحات الفنية، نستطيع أن نلاحظ ذلك بوضوح في الخطوط الانسية التي تشبه خطوط النوتة الموسيقية، وفي المساحات اللونية، كما نستشعر وحدة الإيقاع، والتسميات، والتدفق اللوني، والتناغم، والتوافق الهارموني، ما بين الظلال والألوان.

وقد أقامت «عفت ناجي» أكثر من ١٢ معرضاً خاصاً لأعمالها بالقاهرة والإسكندرية، وسوريا، ولبنان، وروما.

كما شاركت في العديد من المعارض الجماعية بمصر والخارج.

وعرضت لوحاتها في بينالي فينسيا، وحصلت على الجائزة الثانية عام ١٩٥٥، وأيضاً في بينالي ساوواولو عامي ١٩٥٤، ١٩٦٢، في كوبنهاجن ولجور كما اشتركت في بينالي الإسكندرية، وفي دوراته لأعوام: ١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٨، وحصلت على عدة جوائز به.



● الفنانة عفت ناجي

قالوا عن عفت ناجي:

«هي ذاكرة مصر، وويل للفنان لم يكن ضميراً لوطنه»

بدر الدين أبو غازي - وزير الثقافة الأسبق

«عفت ناجي: فنانة عبقرية، عملت حياتها للفن والإبداع لمصر كلها».

د. أحمد نوار

رئيس المركز القومي للفنون التشكيلية

«عفت ناجي: مدرسة فنية، وقيمة إنسانية، وتاريخ ريادي للإبداع المصري المعاصر»

عصمت داوستاشي - فنانة تشكيلية

«كانت عفت ناجي تجوب القرى والأماكن النائية مع أخيها الفنان الراحل محمد ناجي، ثم بعد ذلك مع زوجها الفنان سعد الخادم، للبحث عن الفولكلور، وتوظيفه في أعمال فنية معاصرة، لذلك تعد بحق رائدة المبدعين في هذا الاتجاه مع زوجها».

عن الدين نجيب - فنان ونقاد تشكيلي

«عفت ناجي: فنانة مصرية مميزة، لوحاتها لا تعكس شخصيتها فقط، بل تعطي شكلاً صادقاً للمرأة المصرية - فنانة كانت أو امرأة عادية - صورة ربما تكون نادرة بين النماذج البشرية في مختلف البلاد»

أورشيللو - شاعر فرنسي

من كتابه: «فنانة مصرية في ثورة الخلود»

”الحسينيات“.... والمسرح الشعبي

بقلم الكاتب الأسباني : خوان غويتيسولو
الترجمة عن الأسبانية : د. طلعت شاهين

يقدم المؤمنون الشعبية ”الحسينيات“ كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء فالإيرانيون يعلمون منذ الصغر كيف يجسدون من خلالها شهداء كربلاء، وجعلها من المبادئ الأساسية لحياتهم الاجتماعية المستقبلية، فالرواة المحترفون، روزة خان، يلعبون أدواراً متبادلة أو ممثلة لأدوار الموالى (الفقهاء الدينيين). فقد دعانى بعض أعضاء جماعة صغيرة من شارع ”مولافى“ لسماع رواية عجوز مسن، يقصها أمام حوالى ثلاثين طفلاً، كان العجوز يلقى الرواية بنبرات متقطعة، ودون أى تلوين لحنى يذكر، ويتحدث عن الإمام (الحسين) وعن ليلى، ويذكر أسماء ”أبو القاسم وزينب وعلى أكبر“، عندما أغلق عينى أتخيل معجزة تنقلنى إلى ”حلقة“ من حلقات الطفولة فى ميدان ”جماعة الفناء“ (مراكش).

خلف الراوى من صوته تحف سرعة الضربات، وإذا رفع من صوته فإن صدها يزيد من الضربات المنتظمة التى تزيد من حدة تركيز التعذيب الذاتى.

بعد ذلك بعدة ساعات، تاتى حسينية كربلاء، فيشير الراوى شفاهة إلى قطع أعضاء العباس والمؤمنين، فيتقدم الجمع، وقد عروا الجزء الأعلى من أجسادهم وتواصلوا فى ضرب الصدر بقبضاتهم، إن مشهد هؤلاء الرجال الذين يتشكل منهم الجمع عراة إلا من السراويل، وهم يعذبون أنفسهم، يكاد يقطع أنفاس القرباء، فقد كان الأطفال والصبيان يقلدونهم، ولغت نظرى، صبى ببشرته ناصعة

أما فى حسينية الزيريين التى تقطن الى ذاته. يلجا الراجع إلى جميع أنواع البلاغة ليجذب المستمعين: يروى، بصوت منغم، نصاً يسكه بيده اليسرى، وفى بعض الأحيان يفتنى رالفاً نبرات صوته، وأحياناً أخرى يتنحب فى نشيج مصسوب، فينتزع عبرات الحاضرين. وكان أكثر الكبار من حوالى ييكون، وبانتهاء فصل موت ”على أكبر“ كان المؤمنون يقفون على أقدامهم ويضربون على صدورهم، وكلماً ارتفع صوت الراوى ليتحول إلى صرخات تزداد حرارة التعذيب، ويلوح المؤمنون بعلامات الألم، ويحنون على الأرض، ويطلون من شدة العذاب، وكان يقف أمامى شاب بقميص مفتوح وعضلة صدره حمرة فى المكان الذى يشير إلى القلب. وإذا

البياض، وقد بدت آثار حمراء واضحة لكف في المكان الذي يعين القلب في الفحص الصدري، إلا أن طوقس التوبة لواحدة من حسنيات شارع ياسر تعتبر أكثر إثارة للإعجاب من غيرها، لأن أعضاء هذه الجماعة يقيمون ملاوس طلقو التعذيب في القلام، وبضريات منظملة تتبع صرخاآ أو نصيح الراوى، فيما تتردد الأصواآ «ياحسين، ياشهيد» في العمة كشفاآ نحبية: إنها تكفير جماى يعبر عن عجز للشعب فى مواجهة ظلم الملسطين، وأحفاآ «شعر» و«يزيد» المعاصرين.

برغم كل شىء فإن الراوى مهما كاآته قدرته الوعظية فإنه لا يصل إلى العمة الذى يبلغها المسرح الحسينى الذى يقام فى شهر المحرم، والتركيب الدرامى له «القازيا» (قصاآد المراثى) أو التوبة لأآمل اسم مؤلف معين، النصوص الألفية انآقلت على مر القرون عن طريق المشرفين عليها والمشاركين فى تمثيلها الذين أقلموا لآرفضى أذواق الجمهور. فى المسرح الدينى الإيرانى لا يتم التمسك الحرفى بالنصوص الأصلية، ولأمدى تطابقها مع العروض المشهيدة. فإبطال العرض يمكنهم مط أو تقلص أآوارهم، أو تغيير ملايسهم أمام أعين الجمهور أو انضمامهم إلى العرض مباشرة برغم أنهم يكونون قد سآقوا أوصاآ فى مشهد سابق، والمشرف على العرض يتحرك بين الممثلين بكل هدوء، ويصحح أماكآهم أو يعيد تقييم أآوارهم على خشبة العرض، أو يوزع بينهم الملابس فى حالة ضرورة تغييرها، أو همس فى أذانهم ملقناً إياهم الحوار. والعرض مآل التراجيديات اليونانية فيمكنه أن يستمر لعدة ساعات، وبينما يعبر الذين يلعبون أآوار «أنصار الحق» بالغناء فإن «يزيد» وأتباعه تقتصر أآوارهم على الخطابة البلاغية.

وهذه المسارح أو «السكر» (خشبة العرض) تقام فى الهواء الطلق فى الميدان، أو فى ساحاآ المساجد، ويمكن مشافآتها من الجهات الأربع؛ لذلك فإنها خالية من الديكوراآ الثابتة أو الستائر أو الزخارف أو حتى أماكآ الملقين، والشخصيات النسائية يقوم بها رجال أو صبيان دون تآآآ، وكما يقل «ريزفانى» فى مؤلفه الهام عن الفن والموسيقى الإيرانية، فإن قواعد «القازيا» أو «الحسينيات» مناقضة للطبيعة الأروبية: «إن الخيول أو الجمال للحملة بالخزائن والقذور التى تحيط بخشبة العرض، تشير إلى وصول الحسين وأتباعه إلى سهول كريلاء، ومسافة من الخلاء حول هذا المكان ترمز إلى الرحلة الكبرى، وبلو الماء فى وسط المشهد إلى جوار جنود الخلفاء الذين يهرسونه،

ويمتعون للمحاصرين من الاقآراب منه، يرمز لنهر الفرات، ويعد مآآل الحسين، فإن مشهد الأطفال والنساء الذين يسوطهم ويدفعهم جنود الخليفة فى دورة حول المكان يصور تحجيل الأسرى إلى سورية.

أثناء تقديم العرض يظل الحسين وأتباعه محاصرين فى دائرة أو خيمة دائرية لا يجب أن يفادروها، إلا للقتال والمآآ، فيما تنتشر على الأرض كمية كبيرة من القش الجاف التى تمثل رمال الصحراء، وتستخدم الشخصيات أيضاً ذلك القش الجاف بفركه على الوجه ونثره على الرؤوس فى أكثر اللحظات مسأوية، بينما يلآزم الممثلون المحترفون أو الهواة بالمواقف الدرامى الذى يحتوى على لحظات كثيرة من النحيب والدموع اللسالة بلا انقطاع، لدرجة أنها تثير صاظة الملقين الذين يؤدون أآوار الأشرار : يزيد، وعبر، وزياء، وشمر الرهيب الذين يصبون لعناآهم وسبابهم على الحسين وأسمرته دون أن يتمكنوا من السيطرة على سيول دموعهم أيضاً. وكما يقل غوبينيان: «إن ذلك لا يدهش أحداً ولا يصدم ذوق المتفرج، بل على العكس فالإحساس بالله يدفعه إلى الذق على صدره مما يزيد من شدة نحيب المتفرجين فيرفعون أذرعهم إلى السماء تؤسلأ إلى الله».

الهدف من العرض معروف لكل المتفرجين لأنهم عاشوه كجزء مآل حياتهم، وهناك قوى مفآاطيسية تجذب الجمهور إلى «القازيا» (للمراثى)، فالنساء والرجال يتمثلون الأم الضحايا: الحسين، وابنه الأكبر الذى يعتبر الإمام الرابع، وزينب الشقيقة التى تآمس بطولتها جمهور المتفرجين، وأم لىلى ابنة الملك المقتول، وزوجة الإمام العباس الأخ غير الشقيق للحسين، الذى عذبه وقتلوه أمام أهله، وكذلك القاسم ابن الحسين... إلخ، ولا يوجد أى عائق مصطنع يفصل شخصيات العرض عن الجمهور. وما أن يقدم للمشرف على العرض مآة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض أو أحد الممثلين بإآارة للمتفرجين بصيحة: «يا مسلمين» حتى تآلق مآة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض لا يجرى أى شخص على التصفيق إعجاباً بعد أى فصل مآثر للعاطلة، فالجمهور الإيرانى يذهب لمشاهدة هذه العروض ليعانى ويبكى.

فى العرض المسرحى الذى كآآ أشاهده كثيراً والذى يقع فى تقاطع شارع الإمام الخمينى مع شارع «والى فى عصر» كاآآ المساحة الملوقة تقسم إلى جزين، تتجمع

المقطوع، أما جثمان «على أكبر» فيتم حمله على نعش، ويديرون به عدة دورات حول خشبة المسرح، ومن خلفه عدد من الأتباع الصبيان، حاملين بالنذور، والزهور الملونة. شخص ما اللقى فجأة بكمية من اللوز وثلاث الزهور على مكان النساء فأحدث قلقاً استدعى تبذل المسؤولين عن النظام، واستغل للمثل الذي يؤدي دور عدوه من جنود الخليفة، بعدما قام أبو القاسم ابن الإمام الحسن بالتوسل إلى عمه أن يسمح له بالقتال برغم صغر سنه، فترجع الحسن أخيراً أمام إلحاح الصبي، ويضعه تحت لواء الاستشهاد بينما كان جيرانه في العرض يتحبون.

إن «التأزيا» أو المراثية تعتبر ملكة الميل المسرحية والإبداع المرتجل: خلط الممثلين بالجمهور يهدم الصراخ، ويحول المتفرجين إلى أبطال في دراما تعتبر جزءاً من حياتهم.

النساء في جزء منه، ولكن مندمشات من وجودي (فأنا لا ارتدى ملايس الصداد وحليق اللحية حديثاً)، بينما ينتظر الرجال ويدخنون في الجزء الآخر، فيما يجرى الأطفال ويلعبون في ساحة العرض، أما الفرقة الموسيقية كانت مكونة من عازف صاجات، وعازف بوق وعازف طبل، مهمتهم إبراز المشاهد الدرامية القوية، وجند الخليفة يقردهم «شمرة» قوى وعصبى المزاج يهددون المحاصرين، ويطلبونهم بالاستسلام، بينما نساء الحسين يلعب أدوارهن رجال ملتصون يرتدون عباة سوداء، ويضعون على وجوههم حجاباً بسيطاً، والممثل الذي يلعب دور شخصية زينب شقيقة الإمام الحسين لا يكاد يخفى تزيينه الجسماني الخشن وأبعثه الكثيفة: حيث يكثف الحجاب أحياناً لتجفيف عرقه. و أثناء المعركة الوهمية يهرب المهزوم من ساحة العرض ليعود للقفن بعدما حاملاً لفافة مكررة مكسوة باللون الأبيض رمزاً لرأس المهزوم



موال

”حسن ونعيمة“

بين المسرح والسينما

تحقيق : سمر إبراهيم

الموال القصصى أحد أشكال التعبير الأدبى فى الفنون الشعبية التى تركت أثراً عميقاً فى وجداننا الجمعى، فهو يبرز القهر والظلم الاجتماعى والسياسى الذى يتعرض له أبطال الموال ، فموال «حسن ونعيمة» الذى نحن بصدده يروى قصة شاب مغرٍ، قتله أهل محبوبته، وقد استلهم هذا الموال فى المسرح والسينما ، واختلفت طرق معالجته الفنية ، بل الرؤى التى يحملها كل عرض على حدة ، ولذلك رأينا أهمية التعرف على هذه الأعمال من خلال لقاءات مختلفة مع أصحاب التجربة ، وبعض النقاد ، محاولين الكشف عن العلاقة بين العرض السينمائى أو المسرحى ، والموال القصصى ، وكيفية استلهامه ، والاستفادة منه.

الموتيفات الشعبية فى عناصر الفيلم المختلفة: الديكور، الإضاءة ، الأغاني .. إلخ؟

وقد اختلف الناقدان حول استفادة الفيلم من الموال، فرأى الناقد كمال رمزى أن الفيلم لم يستفيداً من الموال ، فإذا حذفنا اسم «حسن ونعيمة» وأتينا بأى أسماء أخرى لا يتأثر الفيلمان .. ومن ثم لا تظهر فيهما خصوصية، فهى فقط حكاية حب لفتاة ريفية ، وورد رفيق الصبان بأن الفيلمين استفادا من الموال ، فقد حافظا على صلب الحكاية ، ثم اضافا مخرجا الفيلمين عناصر أخرى تتناسب مع رؤيتهما لنص الحكاية . ولكن الناقدين اتفقا على أن الأغاني والألحان

فى السينما استلهم الموال فى فيلمين: الفيلم الأول «حسن ونعيمة» سيناريو عبد الرحمن الخميسى وإخراج بركات ، والفيلم الثانى «حسن المغنواوى» سيناريو يسرى الجندى وإخراج سيد عيسى وقد التقينا بالكتاب يسرى الجندى ، فوضح رؤيته الفنية التى تناول بها هذا الموال ، وذكر أنه قد حافظ على صلب الموال ، لكنه أضفى عليه رؤيته الخاصة ، ثم التقينا بناقدين من نقاد السينما، هما : رفيق الصبان ، وكمال رمزى. ووجهنا إليهم هذه المجموعة من الأسئلة : هل يمكن أن يكتسب الفيلم بنية خاصة لاستلهامه للموال ، وهل استفاد الفيلمان من الموال؟ وهل ظهر أثر

غير شعبية ، فظهرت لنا هذه الأغاني الموضوعة. فما الأغنية الشعبية؟ اتجهنا بهذا السؤال إلى الملحن «محمد الموجي» ، وإلى الأستاذة «هدى طمية» طلباً للإجابة الشافية .

أما في مجال المسرح فقد استلهم الموال الكاتبان «شوقي عبد الحكيم» و «نجيب سرور» ، وتناول نص نجيب سرور «منين أجيب ناس» بالإخراج : مهدي الحسيني ، وعبد الرحمن الشافعي ، ومراد منير ، أما نص مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقي عبد الحكيم ، فتناوله بالإخراج كرم مطاوع ، ونيلي أبو سيف.

وقد تحدث علينا لقاء البعض لسفره أو انشغاله الدائم، وقد طرحنا علي من التقينا بهم الأسئلة الآتية :

س ١: هل تكتسب المسرحية بنية خاصة لاستلهامها الموال؟.

س ٢: كيف تأثرت لغة المسرحية بلغة الموال؟.

س ٣: هل لعبت الموثقات الشعبية دوراً هاماً في كافة عناصر المسرحية سواء في النص أو في العرض ؟.

والتقينا بفنانين من نقاد المسرح هما: مهدي الحسيني، وحازم شحاته ، فكان عليهما الإجابة عن هذه الأسئلة بوجهة نظر تقييمية للموضوع والعروض.

وكان علينا أولاً أن نتعرف على بنية الموال، وسماته الفنية، ولذلك التقينا بالذكور أحمد مرسى، وطرنا عليه الأسئلة الآتية:

س ١: ممتكون بنية الموال؟.

س ٢: هل يؤدي تعدد الروايات للموال إلى تعدد الرؤى داخله، وكذلك عند استلهامه في المسرح أو السينما؟

وينسب إلى المصريين أنهم أدخلوا بيتاً خامساً مختلفاً في القافية بين البيتين الثالث والرابع في الموال البغدادي، ومن ثم سموه «أعرج»، وزادوا بعد ذلك بيتين على هذا البيت يتحدثان معاً في القافية، فأصبح هناك شكل جديد يتكون من سبعة أبيات، تتفق الأبيات الثلاثة الأولى منها في القافية، وتأتي الأبيات الثلاثة التالية مختلفة في القافية، ثم يختتم الموال بالبيت السابع الذي يعود في قافيته إلى الأبيات الثلاثة الأولى، وسموا هذا النوع «السباعي أو النعماني» .. وزاد مؤلفو ومغنون الموال المعاصرون في عدد الأبيات فوصلوا بها إلى تسع، وثلاثة عشر، وتسعة عشر... إلخ. بنفس النظام السابق أي اتحاد كل ثلاثة أبيات في قافية واحدة، مع إنهاء الموال بالبيت الأخير الذي تماثل قافيته الأبيات الثلاثة الأولى، ويسير نظم المواليل القصصية المصرية عامة على قاعدة الموال السباعي، مثل موال «أدهم الشرقاوي» ، «حسن ونعيمة» .. إلخ.

ولا علاقة لتعدد روايات الموال بتعدد الرؤى التي تستلهم الموال، سواء في المسرح أو السينما؛ لأن تعدد روايات الموال أرى نمط شعبي لا يعنى تقيراً في مضمونه ، وإنما تتعدد الروايات تبعاً لمهارة الراوي وتمكنه، وقدراته الإبداعية، أو كونه مجرد ناقل أو حامل للنص دون أن يكون له أي دور في صياغته أو الإضافة إليه أو التعديل فيه .. وهذه الإضافات أو التعديلات أو المذف لا تؤثر مطلقاً على موضوع الموال أو القضية التي يعالجها.

السينما

● يسرى الجندي ●

كاتب سيناريو فيلم «حسن المغنواي»

استلهم الفيلم موال «حسن ونعيمة» محافظاً على الحدث الأساسي للحكاية التي شاع ضحيتها «حسن ونعيمة»، ولكنني نظرت إليها بمنظور أوسع، فجعلتها تعبر عن أزمة اجتماعية مشابهة لما حدث في فترة السبعينيات بكل تداعياتها السياسية والاجتماعية والثقافية ، ونفس الحكاية وضعت في مناخ مختلف في فترة الأربعينيات، لتكون معادلاً موضوعياً يحدث إسقاطاً على فترة السبعينيات، فحسن مطرب فزح من الريف إلى حوض المدينة؛ يعيش في حالة من التدهور الفنى، الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، وينتقل من احباط إلى احباط : من احباط التخلف في القرية إلى

● أحمد مرسى ●

استاذ الأدب الشعبي

تتعدد أشكال الموال رغم إيقاعه العروضي الواحد الذي يعتمد على بحر البسيط، فهناك الموال الذى يتكون من أربعة أبيات تنتهى بقافية واحدة، ويؤم أن هذا الشكل الرياعى الذى أطلق عليه اسم «البغدادي» هو أصل الموال. وتنسب نشأة الموال البغدادي في إحدى الروايات إلى تلك الأبيات الأربعة التي رثت بها جارية البرامكة ساداتها، وفي رواية أخرى إلى أبيات أخرى كان عمال «واسطه» (المدينة العراقية) يتلون بها أثناء عملهم في تأبير النخل.

لحيات التدهور في المدينة، ولا يوجد أي تأثير بلغة الموال، وكذلك الأغاني والموسيقى، فبعضها يعكس هذه الفترة، وبعضها سوقي، فقد كان هدفنا أنا وعلى عيسى الإسقاط لتصوير الاحباط العام في جميع المجالات في فترة السبعينيات.

● كمال رمزي ●

النقاد السينمائي

العلاقة بين السينما والموروث الشعبي علاقة عميقة، وذات بعد تاريخي، فليس من المصادفة استخدام «إبراهيم ويدر لأم» للدارس الشعبي في أفلامهما، فقد قدما شخصية الفارس العربية لأنها قريبة من الوجدان الشعبي، متأثرين باللاحم التي ظلت تروى بالقامى حتى أواخر القرن التاسع عشر، وهناك تحليلات كثيرة أرجعت هذه الظاهرة إلى تأثيرهما بشخصية «فلاذ» في فيلم «ابن الشيخ» الأمريكي وإذا كان ذلك صحيحاً، فإن البعد الحقيقي لهذا الاختيار يتجس في اختيار هذا النموذج دون غيره، بل إن تاريخ السينما يؤكد استمرار هذه الظاهرة على شاشة السينما، فقد قدمت شخصيات اللاحم للشعبية أكثر من مرة على شاشة السينما ونجحت نجاحاً عظيماً؛ مثلاً شخصية «عترة» التي قدمها يازي مصطفى، ثم صلاح أبو سيف.

ولا شك أن نجاح شخصية الفارس العربي على الشاشة يمكن في قدرتها على مفاضة الوجدان الشعبي، فضلاً عن استنهاضه لهم المتفرجين العرب في فترة كانت البلاد العربية تزخ فيها تحت نير الاستعمار.

أما عن استخدام الموال في السينما فقد استخدمت في فترة السينما الناطقة، فالسينما مرت بمرحلتين: السينما الصامتة والسينما الناطقة، ومع بدايات السينما الناطقة ظهر نجمان في الغناء شديداً التقدهما: «محمد عبد الوهاب» ، و«أم كلثوم». بالنسبة إلى عبد الوهاب لم يكن موالياً بل غنى إقاني فريدة جميلة، أما «أم كلثوم» فنجدت في أغانيها الآهات (الليالي)؛ لكنها لم تكن موالاً في أحد أفلامها؛ ولكن تردت فيها بعض الأغاني المستوحاة من الموال، مثل «يا نخلتني في العلال» أغنية «الحناء بالحناء»، فقد استخدمت في عشرات الأفلام كذلك فهناك موزيقات للحناء مثل شعبية استخدمت في بعض الأفلام كموسيقى تصويرية مثل: «يا زين العابدين» في أفلام «صلاح أبو سيف» وذلك لأنه

لحن طبع يمكن أن يستخدم للتعبير عن أكثر من موقف، وله القدرة على التأثير في نفس المتلقي.

أما عن استلهم قصة الموال، فأهم الأفلام التي استخدمت قصة الموال هو فيلم «شقيقة ومتولى» الذي أخرجه «علي بدرخان» عن سيناريو «صلاح جاهين» فقد حدد الفيلم الفترة الزمنية للأحداث، بفترة «صفر قناة السويس» والظروف، والملابس التي أحاطت بحياة آلاف المصريين، وهنا يمكن سر نجاح الفيلم في محاولة تفسير الموال تفسيراً تاريخياً، اجتماعياً، سياسياً، إنسانياً بالغ الإقناع.

وأما عن موال «حسن ونعيمة» فقد استلهم في فيلمين «حسن ونعيمة»؛ كتب أحدهما «عبد الرحمن الخميسي»، إخراج «بركات»، وفيلم «حسن الفتاوى» أخرجه «سيد عيسى» وكتبه «يسرى الجندى» والفيلم الأول أخضع الموال للقضايا الفيلم للكاتب بلغة السينمائية، فهو لا يختلف عن غيره من الأفلام التي تقوم على قصة حب ريفية تجمع بين شاب وفاتة ريفية لا ميزة فيها إلا جمالها، فيرفض أهلها الزواج، ثم تدور الأحداث فيتزوج البطلان. وقد نال الفيلم نجاحاً شديداً في حياته بسبب الأداء التمثيلي للأبطال: محرم فؤاد، سعد حسنى، محمد توفيق، ومحمد السباع. أما عن أغاني الفيلم «رمش عينه» أو غيرها، فهي أغاني فريدة لا علاقة لها بالموال.

وأما الفيلم الآخر فهو فيلم شديد الطموح عظيم الفضل، فقد حدد المخرج الفترة الزمنية للفيلم بفترة الأربعينيات «أيام الاحتلال الانجليزى» ويحافظ الفيلم على الوقائع الأساسية للقصة، «حسن يحب نعيمة» أهلها يلقون في طريقهما، ويريدون تزويجها تبعاً للتقاليد من ابن عمها، تهرب نعيمة لتلتقي بحسن، فيذهب أهلها الأثرياء إلى حسن ويطالبون عودتها ويعدونه بزواجه منها بطريقة تحفظ ماء وجههم وبعد العديد من العقبان يتتصر الحب في النهاية. وقد أضاف السيناريو بعض الشخصيات مثل: عزيزة المنصورية التي تحب حسن، وترفض العمل في الخمارات، وشخصية داوود «محمد توفيق» وهو موسيقى عجوز وأب الروحي لحسن.

وقد أضافت شخصية عزيزة نوعاً من الحيوية، وأكدت من خلال حبها لحسن أن أحلامه ليست أحلاماً فريدة، بل أحلام قطاع لا يستهان به، وتثبت من خلال مواقفها النبيلة من حسن أن للمهزومين القدرة على العطاء أيضاً، أما شخصية داوود فشخصية هامشية، تسمح لحسن أن يسترسل في التعبير عن أحلامه، فهو يتناهى مع المشهد

الأول من الفيلم وهو مشهد المظاهرة، والقتل بالبنادق من الجنود الإنجليز للمصريين، وبالرغم من محاولة المخرج استئثاره عاطفتنا تجاه حسن ونعيمة إلا أنه قد أظهرهما كشابين مستهترين تملكت منهما نزوة عابرة دون أي التفات إلى محاولة إقناع للمشاهد، وكذلك لم تقتنع بفظاظة أهل نعيمة وغفلتهم.

فحسن في الفيلم يقول كلاماً جميلاً لا ينقلب إلى فعل، ولا يشارك في أحداث وطنه، فحبه لنعيمة هو حب لنميّة جميلة، فكذلك ننسى البعد الزمني الذي يحيلنا الفيلم إليه، فلم يظهر إلا قى مشهدين فقط في بداية الفيلم، فقد اهتم المخرج وعلى عيسى، بتجانس وأحجام الممثلين وعلاقاتهم بالديكور والإكسسوارات، والتزم بثرات السينما المصرية، ولم يعط لنفسه فرصة للإبداع، فقد كان دور نعيمة مثلاً أقرب ما يمكن إلى قلعة «الملك لير» بالشكل الذي لا شبيه له في الريف المصري، وانطلاق الحمام من الأبراج بعد هروب نعيمة من الرمزيات البدائية المكررة، وهكذا نلاحظ أن الفيلم لم يرق توازناً بين القصة المستلهمة، والعرض نفسه، لذا لم يكن مقنعاً.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الفيلم السينمائي لا يكتسب لغة خاصة لاستلهامه الموروث الشعبي، بلغة السينما واحدة، فليس هناك لغة مأوولية مثلاً .. إلخ، بل يظهر الأثر في الإكسسوارات الهامشية للفيلم، وموسيقاه.

أما عن الأفلام التي استلهمت موال «حسن ونعيمة»، فلا يوجد شيء داخل الفيلم يدل على هذا الاستلهام، فلو حذفنا حسن ونعيمة، وأتيننا بأحمد ونوال لما تأثر الفيلم.

● رفيق الصبان ●

الناقد السينمائي

يلبض سيناريو كلا الفيلمين : (حسن ونعيمة، وحسن المغنواي) على تشريح الأغنية الشعبية (لوال) درامياً، ونقلها من الأغنية إلى الصورة معتمدين على الروايات الشعبية المتداولة حول القصة، فالأغنية هي الأساس الذي انطلق منه الفيلمان، فإضافاً إليها السيناريست لوازم الفيلم السينمائي، فلا نستطيع أن نبعد جوهر الفيلم عن الأغنية الشعبية، بالرغم من أن كلا الفيلمين بهما تفصيلات غير موجودة بالأغنية الشعبية، وإنما هي من وحي خيال كاتب السيناريو.

أما بقية التفصيلات الأخرى نيكور، وموسيقى، وأزياء، وإضاءة فإنها تتعلق بالناطق السينمائي، وليس بمنطق الأغنية.

وفي رأيي أن الأساطير والحكايات الشعبية إذا جردت من أسماؤها يمكن تكرارها. وهذا تكمن قوة الحكاية الشعبية في إمكانية حدوثها في الواقع، مضافاً إليها خيال الراوي الشعبي وأحلامه. فقصّة حسن ونعيمة تحمل قيمةً شائعة منذ زمن، تقوم على التعصب للأباء، والفوارق الطبقيّة.. إلخ، فالقصة يمكن تكرارها دون أن تفقد جوهرها وأعتقد أن هذا خير رد على من يتهم هذين الفيلمين ببعدهما عن الأغنية الشعبية.

والحق أننا نهمل جانباً هاماً بإغفالنا للموروث الشعبي الرائع، فنحن نفتنيس من الغرب دون وعي منا بأهمية استلهام تراثنا الشعبي الذي يضيئ على أفلاننا روحاً خاصة، تنقلنا إلى الحس العالي، بشرط المحافظة على روح هذا التراث، وتوظيف كافة عناصر الفيلم السينمائي لتوسيع مجال هذا التراث، ثم يتبقى بعد ذلك الرؤية الخاصة لكل فنان عند تعامله مع التراث.

● محمد الموجي ●

ملحن أغاني فيلم «حسن ونعيمة»

لم يكن في الفيلم روح الموال مباشرة، بل كانت فيه قصة حب فتاة في الريف المصري فقط، أما عن الموسيقى التصويرية للفيلم فكانت عريضة استخدمت فيها الآلات الشعبية.

أما أغاني الفيلم، وهي «رمش عينه»، «الحلو داير شباكها» التي قمت بتلحينها فهما أغنيتان شعبيتان، ويجب أن تميز بين نوعين من الأغنية الشعبية هما:

النوع الأول: الأغنية الشعبية الموروثة التي ينفخها الراوي الشعبي.

والنوع الثاني: الأغنية الشعبية الملحنة التي تنسج على منوال النوع الأول، وهي تتميز بسعات من أهمها سهولة تعبيرها؛ ولذا فمن السهل ترديدها. كما تتميز ببساطة موسيقاها .. إلخ، فالأغاني في الفيلم موظفة طبقاً لمؤلف الفيلم ومختلفة بلحنتها، ولحنها الشعبي.

● هدى نعيمة ●

استاذة الموسيقى

الأغنية الشعبية نوعان: النوع الأول هو الأغنية التراثية المتداولة المجهولة المؤلف، والنوع الثاني هو الأغنية الشعبية المؤلفة خصيصاً لتحمل سمات وخصائص الأغنية التراثية وتكون تبعاً للمناسبات، فمنها الأغاني السارة في الأفراح والراقصة، ومنها أغاني الحزن والرتاء مثل: «يا عزيز عيني وأنا نفسي أروح بلدى». ويتسم النوع الثاني، بأنه يصلح للفناء الجماعي، وأغانيه ذات جمل موسيقية بسيطة وسهلة، وإيقاع بسيط وليس مركباً بحيث يتمكن أى صوت من أن يغنيها، فلا تحتاج إلى قدرات خاصة في الفناء.

وعلى هذا فإن أغاني فيلم «حسن ونعيمة» لـ محمد الموجي أغان شعبية صرفة، فقد أجاد الموجي في تلحينها فجات ملائمة لمواقف الفيلم، خاصة أن البطل مغن في الأفراح والموالد.

● المسرح

● مدحت أبو بكر ●

بدأت رحلتى مع حكاية «حسن ونعيمة» منذ فترة طويلة ، وذلك بمطابعتى كل ما كتب عنها من نصوص مسرحية، وإذاعية، وسينمائية، ثم الخلاف حولها: هل هى قصة حقيقية أم أسطورة اختلقها الراوى، وحاولت البحث عن أصل هذه الحكاية. وأثناء وجودى كمحاضر فى إحدى نوادى المسرح بـ «بنى مزار» محافظة النيا، وعند مناقشة كيفية تعامل المسرح مع الحكايات الشعبية وكيف يتم نقلها محملة برهجة نظر، أدركت تحقيق هذه المسألة، فكان الحكاية هو «بنى مزار» : لذا قابلت صديق حسن الذى كان يلف معه فى الأفراح ويغنى مواويل حسن ، ووجدتها واسمه «سعيد على جمعه» (٧٥ سنة) وسألته عن أدق التفاصيل الخاصة بمعلقة حسن بنعيمة، وعن علاقته هو بحسن، فاكشفت مجموعة من المواويل التى غناها حسن توضح القصة بأكملها. بل توضح أن نعيمة بعثت مواويل لتحذر حسن، ولكنها لم تصل إليه فقتل.

لعلنا عند دراسة القصة بأكملها، من خلال مواويل حسن، نلاحظ أن القهر الاجتماعى لم يكن سبباً فى موت حسن، بل الخوف هو السبب، وذلك يتضح من أول الموال،

فهو يخاف من البداية، كما يظهر فى مغازلته لنعيمة من خلال القهوجى عندما رآها .. يقول:

يا قهوجى باشا

هات على الماشا

خاصا لى

فى كتكة حساس

بفنجانى باش

حصاً لى

البنت زى القمر

من الشباك بصالى

أنا ظليت منها الرضا

قالت لى أهلى شبابه النعل

فوق الأرض بصالى

وعند تحليل الموال نجد حسن خائفاً من البداية، بل إن كل سلوكياته فيما بعد تنم عن خوف، وهذا الخوف لم يكن سره إلى القهر الاجتماعى، بل كان رد فعل للحس الاجتماعى، فعندما جاءت «نعيمة» الفتاة الجميلة رفض بقاها عنده، وأعادها إلى أهلها حتى لا تسره سمعتها، فنعكس خوفه على الفتاة الجريئة التى هربت من أجل حبها.

وقد جعلت هذا التفسير هو أساس رؤيتى فى المسرحية وأضفت إلى قصة حسن ونعيمة معادلاً درامياً بشخصيتين أخريين: (جميل - بنيعه) وهما الوجه الآخر «لحسن ونعيمة» الذى نريده أن يكون، ثم المستوى الثالث للعلاقة وهو (العلاقة الحسية، والذى يتمثل فى حب راقصة، فوجدت فى مسرحيتى مستويات الحب الثلاثة، وكل منها يسلم للآخر ، فتأتى جملة حوار من حسن - نعيمة كسؤال، فتكون الإجابة على لسان (جميل - بنيعه).

وقد جعلت المعادل الشعرى للمواويل أغاني وأشعار على لسان جميل (الشاعر)، ويتميز المستويات الثلاثة للحب من خلال كافة العناصر وهى (الحب مع الخوف - الحب مع الهزاة - الحب الحسى المباشر) ولإيضاح الأمر نذكر بعض التفاصيل، فنعيمة شخصية جريئة تهرب من أجل حبها، وتهرب إلى حسن، فيكسر الخوف حسن ويسأل لماذا تفعل ذلك ؟ وفى المقابل يرحب جميل ببديعة، وفى النهاية يهرب حسن ، ويفترج جميل من بديعة، فتصاحبهما موسيقى تجمع بين جمل جانائزية، ونغمات زفة العروس، مع صوت يغنى فى النهاية.

النظم فارذ

الحق مارد

العمر واحد

الرب واحد

الخوف جبان

معظم أدابنا الشعبية موعة فى السلبية، وفى اللاشعورية، وفى الاحتجاج. فتراثنا فى مجمله تراث عدى، فالحدث المسرحى يبدأ ثم يندج حسن، فكان أشبه بإله ممزق مثل أدونيس، أو أوزوريس .. إلخ، وقد قامت نعيمة ، تلك البطلة الشرسة المنتقمة لصبيها ممن قتلوه بلا ذنب، بمحاكمة السلبية فى تراثنا، بل إنها تحاكم نفسها لسلبيتها، وعدم قدرتها على الرفض، لأنها رأت ذبح حسن بعينها.

وقد أخرج هذا النص «كرم مطاوع» فكان عرضاً جيداً مليئاً بالحماس، ومثلت فيه محسنة توفيق لأول مرة، وقد حافظ كرم مطاوع على رؤية النص؛ ولكن كانت لديه مشكلة تشكيل الفراغ المسرحي، الحركة المسرحية.

أما النص الثانى الذى استلهمت فيه موال «حسن ونعيمة» فهو «حسن ونعيمة» «كوميديا دى لارتى»، تلك المعالجة الكوميديية لنص به حس تراجيدى، فحافظت على نفس قصة الموال مع إدخال فرقة مسرحية متجولة «دى لارتى»؛ هؤلاء الفنانون الشعبيون الذين يمثلون الروايات التى ليس لها مؤلف، فالتقى بهم حسن، وعمل معهم، واشتهر بخلاف مسجعتهم، وقام بدور انتقائى ضد الحاكم الظالم، فاصبح لحسن دور اجتماعى وسياسى، ولاختلاف المرحلة الزمنية بين النصين، والعرضين، فإن النص الثانى، وقد جاء فى مرحلة السبعينيات أكثر حرية وانتقاداً للوضع السياسى القائم، ولكنه صيغ بشكل ترفيهى يسمح بهذا الانتقاد، وانتهت المسرحية بقتل حسن، عكس المسرحية الأولى التى بدأت بعد قتله، ولكنه يتفق مع العرض الأول فى تصوير شخصية نعيمة الثائرة المصرية على الحفاظ على حبها.

أما عن عرض هذا النص «كوميديا دى لارتى» فقد جاءت المخرجة دليلى أبو سيف، بشخصية «الخبوص» ومجموعة من الممثلين؛ وجوههم مدقوة ويضعون قسمة هذه الروح السلبية بمساحة من الترفيه، والسخرية، فاكتمب النص البعد الجماهيرى.

● عبد الرحمن الشافعى ●

مخرج العرض المسرحي «منين أجيب ناس»

أول من فك رموز مسرحية «منين أجيب ناس» لتجيب سرور، وأول من جرئ على الاقترب من النص هو أنا، فمسرحية نجيب سرور اعتمدت على الموال إلا أنها اتخذت

وقد تجاوزت هذه المستويات مع مستويات لغوية أيضاً، فجعل لغته صعيدية متأثرة باللهجة القاهرية، فهو صعيدى صديق لحسن، وتعلم فى القاهرة، وحسن لغته صعيدية صرفة، ولغة الحوار فى اللقطات الرومانسية تقترب من اللغة الشعرية، والقافية تظهر وتختفى، وتطبق نفس المستويات على النساء.

أما فى التفسير السيكودرامى فى المسرحية، فهذه المستويات هى المستويات الثلاثة، التى عبر من خلالها فرويد عن الإنسان، الأول أنا المتزن، ثم الثانى أنا العليا ثم الثالث: وهو الإنجيز الجامع، ونستطيع تطبيق هذا بسهولة على الشخصيات من الرجال والنساء ، والحق اننى قد حاولت المحافظة على الحس الشعبى بنفس المؤثرات الشعبية، وجعلت من الأشعار معادلاً شعرياً للمواويل، ولعل ذلك يتضح أكثر ما يتضح فى تصوير الأفراح وأغانيتها، وبذلك أكون قد قدمت حسن ونعيمة من وجهة نظر خاصة.

● شوقي عبد الحكيم ●

كاتب نص «حسن ونعيمة»

بداية رحلتى مع الموال كانت فى الخمسينيات عندما جمعت هذا النص، وغيره فى كتاب «أدب الفلاحين» ثم اعتقلت فى مارس ١٩٥٩، ووجدت نفسى أحفظ نص لوال عن ظهر قلب ، فكتبت نص «حسن ونعيمة»، وبعد كتابتها كانت هناك أزمة الملقدين ، أزمة الضمير فى مصر، وكان على أن أتناول مع هذه الأزمة دون المساس المباشر بالحكمة، وكتب هذا النص؛ لأن الموال يحمل فى جواره الفتاة الثورية التى تعادى الظلم والاعتقال وتتصدى لأبويها وقبيلتها بعامه، فلصبت دوراً إيجابياً فى تقديمهم إلى المحاكمة، بل واجهت للقاضى ذاته حيث إنها واجهته بقولها:

حياتك يا قاضى ومن عمك علينا قاضى

لر أن الحكم بيدى لحكمت بيدى

ومن هنا تبدو شخصية نعيمة الثورية، وهو موقف من أندر النواقد الثورية فى اللودنات الشعبية والشافعية، ذلك أن

التي التقينا بها خلال عملية بحث طويلة عن «إيقاع خاص» فهذا الموال (ضمن كل الماويل الحكائية، والقصص الشعبية بالغة الثراء، وعشرات الحكايات العظام) له طابع خاص.

وكذلك مئاويل حسن الأصلية، وصوت المغنى الشعبي «زين محمود» وما يجعله من شجن خاص، وثرث العشق الصوفى فى شعر ابن الفارض... ورابعة العدوية، وبراعة المحلب والراقص المصرى فى صعيد مصر (أبو صبره.. مدحت فوزى) ومزامير داود ونشيد الإنشاد، والمولد، والعديد، والأناكار، والتهجد، وموسيقى الجنازات فى الأبرية، وقصص الجن وأرواح الغرقى التى تحوم طالبة بفنها.. كل هذا المزيج الخاص هو روح العمل وإيقاعه، ويدونه لا يمكن فهم «غزير الليل»، فهو إيقاع للمشاعر - إذا جاز التعبير - أو ذروة تحدث فى التلاصق والجذب، دون التهام كامل.. أو نقطة وصول ما، امتلاك يحدث بالوجد، والتحام بالمشاعر فقط فى جدل العشق والفقد... نيران تبقى مشتعلة.. وريجات تقف على ذاتها.

ولتوضيح ما أعنيه بالبحث عن إيقاع خاص، يجب أن نرى ممارسة الناس لفنونهم الخاصة، فهم يجدون إيقاعاً ملائماً، وإطاراً ثقافياً للتعبير عن أشواقهم.. فى الرقص والمكى والموال، والعديد والسير الشعبية... إلخ، على عكس الفنان المسرحى (مخرجاً أو مثلاً أو تقنياً، أو حتى مؤلفاً) فإبداعاته يبدأ من نقاط أكثر مفارقة وابتعاداً عن هذه الإيقاعات الخاصة، فهو يدرس نظاماً للفن: قواعد وخط وبرنامج متفق عليها ونصوص مترجمة وأساليب وتقنية للإخراج.. معترف بها عالمياً.. ورأى فوائدها التى لا تنكر، والاحترام الدائم لِرِصانة المعمار الكلاسيكى.

فالإيقاع هنا مختلف، والمدارات مفارقة لمداراتنا الخاصة، وإذا، ودون إهمال الأدوات المطلوبة، كان يتعين علينا أن نبحث عن إيقاعنا الخاص، وبدان الرحلة من الحكى والقص الشعبي، مروراً بالموال والرقص والتحميط والسيرية. إن الحكاء والمغنى والراقص والمحلب ومنشد السيرة وداويش المولد والكلكى والمعدّات.. كلها، ونفس القدر، عناصر وأصوات مسرحية تندمج فى تآلفات بولوفونية أى محفوظة بتمايزها فى الوقت نفسه، لتصبح - على نحوها - عملاً له إيقاع خاص، أو نوعاً من المنظومة المسرحية، هى ترض على مستوى النص والأداء والإخراج والتقنية لتفاعلات تشترك فى تسيج العمل الدرامى، وتجعله عملاً متداً، أو فصلاً ضمن فصول البحث الدائم عن (إيقاع خاص).

مذاقاً خاصاً بتجيب سرور، فالمسرحية بدايتها مثل بداية الموال قتل حسن، ولكنه جعل لهذا الموال معادلاً سياسياً شديد الأهمية، ورد الموال إلى أصول فرعونية، فجعل «نعيم» تقوم برحلة البحث عن حسن، رحلة تشبه رحلة إيزيس للبحث عن أوزيريس، فقد انفصلت رأس حسن عن جسده، وهذه الرأس تحمل بعداً سياسياً، فهى الفكر الذى كان مستهدفاً من قبل أعداء مصر عبر العصور، بل إن هناك ضرورة حياتية لابد أن تتم، وهى التنام الرأس بالجسد لتجدد الحياة. فلم يتناول نجيب سرور الموال من منطق الحب، لذلك فإن نعيمه فى بحثها عنه إنما كانت تبحث من منطق فكرى، وليس من منطق فتاة جميلة سمر.

عند إخراجى لمسرحيته «مثنى أحبيب ناس» رديتها للموال، بالمقابلة بين الموال ونص نجيب سرور، وذلك عن طريق تضخيم الموال فى بنية النص المسرحى (وإن يكن ذلك من السهل، لأن نجيب سرور كاتب مسرحى مستوعب للتراث الشعبى) إذ جئت براوى الموال «مصطفى مرسى» ليروى الموال، فاكتمسب العرض المسرحى مذاقاً شعبياً، ضمن له الاستمرار عبر محافظات مصر.

فمن طريق الراوى نفسه تم تضخيم الموال للجماهير، وتم به استكمال مشاهد غير موجودة، فأصبح الموال من جنس العمل، فهناك توظيف للموال: لأننا لم ننظر إليه بمنزلة الخواجه، والراوى يضع فى بؤرة العرض هو وفرقة، والليل وشراع مركب يتحرك مع الموال كان المصور الذى يدور عليه العرض، إذن فقد قامت مزوجة بين الموال ورؤية نجيب سرور دون تناقض.

وقد حذف بعض المشاهد التى لا تنتمى للشعبيات المصرية، مثل: مشهد «الساحرات»، لأنه مشهد غريب يساعد على تفريب المسرح، وقد تم استبداله ببديل آخر. وفى النهاية أحب أن أوضح أن نص «نجيب سرور» نص صعب، لتعدد مشاهد، يطول الرحلة فيه مكانياً وزمانياً، ولكن التنازع بينها وبين الموال، وبمسألة الديكور التى تتلام مع النص هما اللذان أظهرآ روح النص ورؤيته.

● خالد الجويلي ●

(فرقة الورشة) عرض «غزير الليل»

لا يمكن حصر مسرحية «غزير الليل» فى موال «حسن ونعيم»، إلا باعتباره أحد المصادر، أو المدارات للتشابكة،

وإخراجه من منامة الصغيب وغاية الخضوضاء القاتلة
للحواس: إنه نوع من إعادة الاعتبار لصنق للشاعر والحس
الاكثر قويا وإدراكا لجمال البشر والأشياء.

● مهدى الحسيني ●

ناقد مسرحي ومخرج عرض «مثنى أجيب ناس»

نص «مثنى أجيب ناس» لنجيب سرور تم تأليفه عام ١٩٧٤ تقريبا ، وظل في أدراج المسرح القومي، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، إما للرفض الفني أو الفكري، وإما للخوف والتهيب من الفشل، إلى أن قام «عبد الرحمن الشافعي» بطرحه على كمشروع فني في اواخر ١٩٧٧ تقريبا لفرقة مسرح السامر، فرايت النص مخلصا في بعض اجزائه، ومباشرا في اجزاء أخرى، ونصحتة بالعودة إلى مثله والتأمل، ثم توفي نجيب سرور فجأة، فتصافر جهدانا مع الفنانة الكبيرة فاطمة سرهان، والموسيقى الأصلية للراحل، صلاح محمود، والعناصر المبدعة في فرقة الآلات الموسيقية الشعبية (فرقة النيل الآن) في تقديم مرثية فنية مسرحية أسميناها «خاتمة نجيب سرور»، وقدمناها على مسرح السامر، وقد أعددت نص هذه الليلة حول موضوع «الموت» في نصوص نجيب سرور، ولم أزد عليها من مصدر آخر، فعرضت الموت في القرية، وفي المدينة .. الموت على نحو مطلق، وقد احتشد في مقاعد المسرح ما يزيد عن ثمانمائة متقف، فكان ذلك خير عزاء ووداع لنجيب سرور.

وبعد نجاح الاسمية تجددت رغبة «عبد الرحمن الشافعي» في تقديم عرض «مثنى أجيب ناس» فبدأنا سوياً جلسات القراءة للنص مع حرص الفنانة الكبيرة «فاطمة سرهان» على متابعة الجلسات ، والإدلاء برأيها في كل كبيرة وصغيرة، كمثقفة شعبية من الطراز الأول، وقد ساعدت هذه الفنانة الموسيقار الراحل «صلاح محمود» في اختيار المقامات والنغمات الشعبية المناسبة لموسيقى مسرحية «مثنى أجيب ناس»، وكذلك فنان الديكور «حسين المغربي» الذي رأى أنه من الظلم الفادح لهذا المسرح الشعبي أن يزعم بالديكورات والمنشآت، بل عليه الالتزام ببساطة الديكور ، ولذلك لم يكن الديكور إلا ساحة على شاطئ النيل، هي مصر، ومجموعة من الرجال ذات استخدامات متنوعة الدلالة والوظيفة والشكل، وفي الخلف شراع مركب نيلي أبيض. وقام بإداء الموال، الذي كان قد صاغه منذ أكثر من خمسين عاماً الشاعر الشعبي الحاج «مصطفى مرسى» والفنان

«زاهر يونس» ذو الصوت الدافئ الجميل، الذي مات بالسرطان، ولم تعالجه الدولة، ولعبت الفنانة «زيزي المقدم» دور نعيمة بملابسها الصاعدة، وأدائها العميق الواعي، ويحزنها الكامن في حناياها دون انكسار، بل شخصته بكل طاقات التحدي والقوة التي المهتمتي بها المعالجة الجديدة التي قمت بإخراجها في سوهاج.

كان نص «نجيب سرور» مثيرا للدهشة إلى حد الصدمة في صياغته، فهو ملمص من زاوية البناء، حيث لا يوجد مشهد رئيسي، وحيث لا يوجد بطل رئيسي، فشخصية حسن غائبة عن الحضور على المنصة ، فهو بطل غائب، حضوره يقوى في غيبته، أما نعيمة فلا تكاد تنطق طوال المسرحية إلا بتساؤلات حائرة، قليلة ومتناثرة، رغم وجودها الدائم على المنصة دون فعل مسرحي واحد تفعله إلا المناداة باسم «حسن»، والتساؤل عن مصير جثته، وتتعاقب اللحنات وتتراكم، بينما تبحث نعيمة عن جثة حسن وهي حاملة لرأسه في لغاة إلى أن تعود إلى الكثر، وتزرع بذرة من جديد، وهكذا مزج «نجيب سرور» رحلة نعيمة برحلة إيزيس في شخصية واحدة، جعل الطرف الآخر هم الناس (الرعاة المطاير، الفلاحين، البحارة .. إلخ).

هذه هي الصيغة الفنية التي سقناها، وفي ظني أن هناك مشهدين رائدين هما: الأول به خلط الزمن، ففي معركة العلمين لم يكن الجيش المصري مساهما، بل كان في الخطوط الخلفية، فإذا افترضنا أن المسرحية عبارة عن قهر، فهذه تعريجة عن النهر، والمشهد الثاني مشهد الساحرات، فهو خارج عن السياق، وخارج عملية بحث نعيمة. وقد نصحت الشافعي باستيعابهما، وكذلك استبعدتهما عند إخراجه للمسرحية في سوهاج، وكذلك لاحظت أن أفكار نجيب سرور، التي تخصه وحده، تطل برأسها على النص، فاقترحت على الشافعي حذفها، وكذلك حذفها في عرضي.

وهكذا خرج عرض مسرحية السامر أقرب إلى روح الشعبية المصرية الصحيحة، القديمة والمعاصرة، التي شكلت فكر نجيب، وأن القضية الأساسية، كما ذكرت في كلمتي المنشورة بنشرة ملف العدد الثالث التي صاحبت العرض، هي رأس حسن، فهدف خصوم مصر دائما هو عقل مصر.

ثم جاءت تجربة مراد منير في المسرح المتجول عام ١٩٨٣ تقريبا، مسندة البطولة، لحسنة توفيق، والمطرب على الحجار، فانهمشوا الأمر: إذ إنهم جميعا ينتمون لإبناء الطبقة الوسطى، فكيف يقيمون على تقديم مسرحية فلاحية، لقد

لاحظت منذ البداية عدم ملامسة مسرح السلام لتقنيتم العرض، لأنه مسرح «العبث الإيطالية»، وهى لا تناسب هذا النوع من المسرحيات الفولكلورية المفعمة بالشاعر المصرية، والأحزان والأحلام، والمعارك الاجتماعية والتاريخية. فقد قدم المخرج «حسن» يتردى «بللة» ويضع عباءة، ويحصل عدداً ١١ ونعيمي تكبره على الأقل بثلاثين عاماً، رقيقة رقة سيدات الصالون، أما الموسيقى فجاءت أوركسترا ليه شائنة، والنيكورات مختلفة، والملابس بلا طراز، وإن أزيد.

أما عن تجربة «غزير الليل» لحسن الجريش، فقد تعامل مع الموال كـ «انتيك» ليستلجى بها سوق الأجنبي وليس علماءهم، أو المثقفين منهم وكان نوننا الشعبية غريبة، وأن فنانينا لون آخر يستحق العرجة، فهو غريب عن هذا التراث ولا يظهر أبعاد الاجتماعية / النفسية / الأنثروبولوجية، فما شاهدناه فى غزير الليل هو مشاهدة للتراث من زاوية مضادة، ومفتلة، ومعاكسة، ومغلوبة؛ بل معادية.

أما عن تجربة إخراجي للنص فى سوهاج فلها قصة؛ إذ نبتت فى ذهنى فكرة إخراج هذه المسرحية لكى أحقق ما لم تتج الظروف لمعيد الرحمن الشافعى؛ أن يحققه؛ خاصة بعد أن استغفرتنى تجربة مراد منير، ووقع اختياري على سوهاج لأنها الصعيد فى نظري، وليست أسوان من حيث البكارة والبداءة. وقد أعجبتنى فرقة سوهاج حين شاهدتها فى عرضين سابقين بمسرح السامر، وذهبت إلى سوهاج؛ حيث توجد كل العقبات التى تتسم بها إدارات الثقافة الجماهيرية، وكان على أن أناضل لأمهد الأرض لإخراج هذه المسرحية، خاصة أننى لم أعثر على فتاة واحدة تقوم بدور «نعيم» إلى جانب فتيات أخريات. فنعيم كانت فى خيالى فتاة فلاح شديدة الحراس، بعيدة من عبيد الحقول، تستطيع قطع المسافة بين القرى والديان، فى ظهيرة النهار وزمهرير الليل، لا تعرف الوجع، ولا الضوف، نحيفة قوية، حادة النظرات وحاسمة. فبحثت عن فتيات الفجر «الحلب»، وعثرت على راقصة من مدينة البلبنا من أم عجيرة، فاكتمت روحها، وأب فلاح صعيدى، فاكتمت حدة وقوامه، فأعطيتها مونولوج «يعنى منى حقتنى تانى يا حسن»، فقلته كاهتزات وتر ربابة جريح، وأنات الأرواح هزنتى وهزت كل أعضاء الفرقة؛ لكن الفتاة تراجعت بسبب بُعد المسافة وصعوبة المواصلات ٦٠ كم من البلبنا إلى سوهاج، ولم يكن لها ميزانية، ثم تعاونت معى طالبة متفوقة بكلية الآداب «سعاد جرجس»؛ لكنها لم تحقق صورة الدور فى خيالى.

وقد وقف إلى جانبي مجموعة كبيرة ومختلصة الممثل الصعيدى الراحل «إبراهيم حافظ» والسوهاجى «أحمد عبد الله» والموسيقار «نصر الشريف» والمهندس «محمد سعد الله» الذى أشرف على كثير من مشاكل النص، والمشاكل الإنسانية وكذلك بعض الفنانين: أحمد هلال، ويشارة أبو العرب والصديقان أحمد سعد الدين وأبو رحاب الشاعر، وعلم السمان، بجانب حماس نخبة من الشباب أصروا على إتمام العرض بنجاح، وكانت أحد عوامل النجاح مرافقة المحافظ على منحنى مبلغ ٥٠٠٠ جنيه، فأصبحت الميزانية ١٢٠٠٠ جنيه. تحركت لإنشاء ٤٠ مستوى خشبي بمقاسات مختلفة، وسد حفرة المسرح لمنع سقوط الممثلين فيها وإنشاء حفرة للوركسترا، وتحصيل أسفل المسرح إلى قاعة للتدريبات، ورفع أى عوائق تحول بين الصالة وبين النص، ودعم أجهزة الإضاءة وإنشاء الحوامل .. أعدت الكشافات .. أجهزة الصوت .. تجهيز الملابس والإكسسوارات، فكانت هذه الألفاظ زاداً للمخرجين من بعدى.

وقد وضعت فى اعتباري أن أرد المسرحية فى عناصرها التعبيرية إلى جذورها الفلاحية للصعيدية الصرفة فعملت على إرساخ ثلاث عناصر فى نفوس الممثلين: الأول اللهجة إذ فوجئت بأن لغات الممثلين أصبحت لغة مسروخة تأثراً بالتلفزيون، فاعدت تدريبات الممثلين ليعودوا إلى جذورهم الصعيدية الصرفة، ثم العنصر الآخر وهو التأكيد على إلهام الفرقة أن الغرض من المسرحية هو التأكيد على تيار الوعى القومى عبر المسرحية منذ اللحظة الأولى، فنحن جميعاً نبحث عن رأس حسن التى هى الفكر المصرى؛ القومية المصرية، ثم العنصر الثالث، وهو تصحيح موقف نعيم، فهى ليست سائلاً حائراً كما يظهر من ظاهر النص، بل صانعة الحدث والحالة. وقد ساعدت الفنانة الطرية الفقيدة «ناهد عبد الله»، وهى من أسرة ماضي الرسول ما بين «أولاد محروس» شرق سوهاج وقلوب جنوب الدقا، فنجحت فى أن أفجر فيها الغضب الطبقي والثورى، فهى لا تسأل فى أدائها؛ بل تفجر السؤال، وهى لا تستغث؛ بل تدع، وهى لا تصرخ؛ بل تفضب، وهى لا تطالب؛ بل تحاسب. ولقد حملتها نصوحاً شعبية من مراثى إيزيس، فبعد التحدث عن جرحها تقول «جرحى القديم ن» فأعطت لجرحها مذاقاً أبوياً وعريقاً، فنعيمي تنطق عن طريق النصوص الشعبية بما خلف السطور.. تفسير فلاحى قومى مصرى رأيته أنا، وقد وجبتها حركة دائمة حرون مباغتة، فهى لا تهدأ، بل تقاها كل من تقاها بالسؤال عن جثة حسن، تبغى فى رحلتها المعرفة؛ فهى

في البداية كانت فتاة منجوعة أولية للمشاعر ، وأنتهت في آخر الرحلة إلى فتاة ناضجة تعرف كل شيء، لقد كانت محور الحركة المسرحية - ملحمياً ودرامياً - عبر لقاءاتها المختلفة مع الناس بكافة الأشكال على خشبة المسرح أو خلفه على السلويات.

وساعدني على هذا وجود ممثلين موهوبين وعقلاء ، مثل : إبراهيم حافظ الذي لعب (الطورد) وفوزي نصيف (الراعي) وسمير تونيك (الفلاح) وأحمد هلال (الحمال) وغيرهم. وقد قام بعض منهم بأدوار عديدة دون الخلط بينها.

أما عن كيفية تعاملي مع النص، فقد طمعت بلهجة أهل سوهاج، وبدا العرض كما لو أن فرقة حسن تقيم ذكراه السنوية، وأن رويس الألفية يقف موال حسن، وهم يترجمون عليه بجمال احتفظ بها من النص الأصلي مثل (ولا الفين خسارة يا حسن) .. إلخ. وفي هذا العزاء تبدأ المقدمة الموسيقية التي لعب فيها «الزرايب» دوراً هاماً، وينتهي العزاء ليدخل الباشا والخفر، فينفخون لرنى قصة حسن من وجهة نظر جوقته وأصحابه ومن تقديمهم، وبذلك وضعت المبرر لحضور الآلات الشعبية على المسرح، وكذلك الرواد الشعبيين الذين أبطأوا بغنائهم أغلب مشاهد المسرحية ، وبرروا الاستعارات الفولكلورية العديدة التي تكلت تسجيح النص والعرض معاً.

حذفت مشهدى العلمين، والسامرات لأنها خارج مسار النهر الذي هو بنية المسرحية، ولأنهما لا يساعدان في إبراز فكرتي الأساسية (البحث عن رأس حسن) . وأعدت ترتيب بعض المشاهد لضبط السياق، وضمان التدفق والتوالى والتنالى والتسلسل، فمن تبدأ من نقطة البحث عن الجثة، فنصل في النهاية إلى العصور على السقيفة البعيدة، وهي إعادة استنباط الفكر المصري بدفن رأس حسن كبذرة خضبة في أرض مصر الجديدة.

وفي مشهد العزاء جعلت رئيس الجوقة يلقي المقطع الأول من الوال برؤية «مصطفى مرمي» ، للربط والتذكير بين موضوعات نجوب والموال. عدا ذلك، فمنتمى في رحلة البحث مع نعيمة - وهي مندوبة عن الصلاة - لتلقي الدرس الكبير الذي أنصحهها. وقد استعرت لعين من سيد درويش الأول «يا بوياء ولد عى» كتعبير عن وصول نعيمة إلى ملاحى البحر عرفت عن الأغنية الأصلية التي وضعها نجيب، والثاني في أغنية القتامة، وهو لحن «قوى يا مصر» : حيث إن دفن البكرة (رأس حسن) لابد أن يعقبه عيد للقيامَة

ينهض فيه الشعب، وتنهض فيه كل قوى الأمة وعناصرها، لتحمل مسئوليات العصر ومواجهة الخصوم من الهكسوس القدامى والهكسوس الجدد. وقد تمت بعض الاختصارات فى مونولوجات (الفلاح، الراعي، والطورد) يفرض التكليف من ناحية، ولأن طلع نعيمة بلا صراخ لمدة طويلة على خشبة المسرح: بل جعلتها تكرر بعض جعل الطرف الآخر، أو تكرر بعض جعلها بأساليب مختلفة حتى أؤكد حضورها، وأؤكد فكرتي عن الشخصية.

أما المنظر المسرحي ، فأتانا ضد التكثيف للمعدات والديكورات والأشياء فوق المنصة، ولذا حافظت قدر الإمكان على بدائيتها كمنصة خالية. وقد وضعت ستارة بيضاء خلف المسرح، ونصبت خلف الستارة مستوى طولى يعرض المنصة (متر × متر) يصعد إليه الممثلون والمجاميع بسلمين خشبيين، ميمناً ويساراً، من خمس درجات، وخلف ذلك وضعت إضاءة لتصنع لنا خيالاً لظلال كل ما يقف ، أو يمر على المنصة الطويلة الضيقة فكتبت سيناريو لكل ما يدور عبر مراحل ولوحات ومواقف المسرحية من ظلال ترسمها الأجساد والإضاءة على هذه الشاشة، على أن تكون العلاقة التعبيرية عضوية ، وليست كمجرد خلفية، بل كمضمومة أحياناً فى ذاتها ، ويكون ما على المنصة هو الخلفية، وأمام هذه الستارة وضعت شريطاً خشبياً عرضه متر وارتفاعه ٨٠ سم، ويوضع له إضاءة تحتية، لكي يعطينا أحياناً نصف خيال / نصف تجسيد، فنكون النتيجة كالحفر الفرعوى البارز أو الجوف، فيتخيل القارئ من وضع : السلويات فى الخلف ونصف السلويات أمام الستارة كيفية ما يدور على المنصة مع الإضاءة التعبيرية المناسبة لتشكل لوحة واحدة من ثلاثة أبعاد أو مستويات ، بالإضافة إلى ألوان الإضاءة، وألوان اللابس، وأجساد الممثلين ومزجهم، ثم الموسيقى ، ثم اللقاء ثم الحوار، ليتخيل القارئ، مثل هذا المنظر.

وعند المتحصف بالخط فى الشريط الخلقى لثلاث أقدام الستارة البيضاء، يتفرع شريطان من الخشب، عرضهما متر وارتفاعهما ٨٠ سم، أماماً وفى اتجاه الجمهور، فيمثلان حافة الصلابة عند حلقها مع فتحة «البروسيتيوم» ، ومن هذين الصلابة اللذين يأخذان وقم ٢٠ × ٤٠ × ٢٠ ميمناً ويساراً ليحدد لنا هذا البناء مستوى المنصة الذى يأخذ شكل انكسار وقاعدته حافة خشبة المسرح أمام الجمهور، وهذه مساحة أخرى للعب، ومن هذا الشكل الذى يمثل شكل مقطع رأسى من الهرم، نأتى على تسمية منه، استلهمت أن أكثف تنقلاتى

الكاتب قصة العمل القديم بكافة التفاصيل، وبنفس الرؤية، ومن هنا تنتج المعالجات المتعددة، بل إننا إذا نظرنا إلى موال حسن ونعيمة، موضوع السؤال، برواياته المتعددة، نجده قراءات لهذه الحادثة وليس تسجيلاً لها، فبعض الروايات يهتم بالشبكة، وبعضها يهتم بمغزى الحادثة، فرواية «مصطفى مرسى» مثلاً تحتفل بقيمة الفن، فحسن كان مغنياً شريفاً، ويحتفل بالحب الشريف النظيف، ويدافع عنه ويدين أهل نعيمة، وقد التقط الشاعر الكبير «فؤاد حداد» هذه القراءة، وكتب قصيدة يحببها على موقفه هذا قائلاً:

بحسك البلدى الملى الأصيل،

خليت حسن المغنى مفنى فن وإليالى.

إن فالكاتب لا يهتم بالتفاصيل، أو بمدى صدقها، فعلى الكاتب دائماً أن يجازي مهمة «محقق الشرطة».

أما عن مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقي عبد الحكيم، فقد قرأ الكاتب في الموال سكوت ضخمة عن الحق وأدائها، فقد رأت حسن وهو يذبح أمامها، فإن فيها الجبن والخوف من التقاليد، وقد استندت على واقعة وردت في الموال، وهي رؤيتها لرأسه تتدحرج على السلم، وإن كان الوضع الذي صورته الكاتب داخل المسرحية يجعل الذبح في وسط الدار، بينما نعيمة تقف على السلم، وهو وضع لا يسمح بتحقيق الوصف الذي ورد في الموال؛ ولكننا لا نبحث عن المطابقة أو المخالفة؛ وإنما نبحث عن توظيف الواقعة داخل النص المسرحي، والدور الذي تلعبه في إنتاج وجهة نظر المؤلف.

وقد استفاد شوقي عبد الحكيم من الموال بطريقة أخرى، فقد أقام المسرحية على صورة «الكونشرتو»، وأقصده به صراع الفرد مع المجتمع، فالمسرحية تدور أحداثها بعد «القتل» بعدة طويلة، وتجبر نعيمة أبويها على تمثيل حادثة «قتل حسن» لحاكمتهما، وتصر على ذلك إصراراً قوياً يتكشف لنا في صورة ثورة لفرد ضد جماعة، فقد حشد «شوقي عبد الحكيم» المجتمع في صورة كورس له ثلاثة أشكال: الأول كورس لا تدرى نوعه، والثاني البنات الثلاث، والثالث عجائز ثلاث، بالإضافة إلى «مائلة»، استلهمها من حادث تنكر ضابط مباحث ورد ذكره في الموال، ولكننا نشعر أن المسألة تخفى شيئاً ما، فهي تمثل دور الاستسلام والسلام؛ رغم أنها قروية حسن، وكان شوقي عبد الحكيم حشد كل الأصوات الداعية للاستسلام، وبالرغم من ذلك تقرر نعيمة الخروج من جلدنا، فتتبعها البنات الثلاث، فتعزى العجائز.

في الزمان والمكان والحدث، وفقاً لتلاحق لا يهدأ بين اللوحات المتصلة في حميمية، اندفاعاً إلى النهاية المحتومة. فمثلاً حين تقابل نعيمة المطرود في الجبل، فإنها تقابله أعلى يسار هذا المثلث المجسد، وحين يخاطب الفلاح النهار وجهته منفوخة زرقاء، فإنه ينظر عند ملتقى رأس المثلث مع الشريط الخشبي إلى أسفل على الستارة الضيقة باللون الأزرق الفيروزي، ويردد جملة، فيتخيل الجميع معه مرور جثة مقطوعة الرأس على النحو الموصوف، وحين تذهب نعيمة لتقابل عمال المصنع لتسألهم عن جثة حسن، فإنني أصنع من أجسام الرجال حركة (بريمة) تحت إضاءة يخطط فيها الأزرق بالأحمر، فجعلت المكان غيراً صناعياً معياً بالدخان، وحين قال الرحالة لنعيمة: «ارجعي للكفر ثاني لسه قدامك موابل»، فإنها تعود في رحلة تشقها عبر تاريخ النضال المصري، فعندما يقف الفلاحون المطرودون من قراهم وأراضيهم (بلدى يا بلدى وأنا نفسى أروح بلدى) يتطور الغناء من حين لآخر ليصور نضال بطل مثل ياسين أو أنهم الشرقاوي أو غيرهما من أبطال الملاحم.

هنا يكون التجسيد على كل مستويات النص أماماً ووسطاً وخلفاً، أعلى وأسفل، أمام الستارة وخلفها، وذلك في حركة دائبة معترجة حتى قال أحد المشاهدين: «في سوهاج ديا بوى أول مرة أشوف سينما ومسرح مع بعض».

أما عن نص شوقي عبد الحكيم «حسن ونعيمة» فالكاتب بالرغم من ثقافته الفيلكورية والمسرحية إلا أنه وقع تحت تأثير التفسير الفرويدى كتفسير أوحد للدوافع الإنسانية، والعبث كمشكل مسرحي؛ لذا نجد المسرحية موضوعاً وبناءً وأهية.

أما في عرض «إيلي أبو سيف» لنص «حسن ونعيمة» لشوقي عبد الحكيم؛ فكان عرضاً مليئاً بالمؤثرات الميلودرامية، مرتكزاً على نفس المفاهيم الفرويدية، عتبقاً بعض الشيء، خصوصاً في تمثيل أحمد أباطة في دور «العم»؛ لكنه كان يتسم بسمة انتمالية في معاملة للتراث.

● حازم شحاته ●

ناقد مسرحي

لابد أن نلتقي في البداية على أن أي عمل فني مأخوذ مثلاً عن حكاية شعبية أو موال.. إلخ، هو عمل فني جديد، وهو قراءة للعمل القديم، بمعنى أنه ليس من المفروض أن يروى

إلا لازم عينه زرقا

.....

.....

يعنى من جنس القروء

والإشارة واضحة إلى اليهود ومسحهم إلى قروء كما جاء فى القرآن الكريم.

نعيمه: هم من

الرأعى: اليهود.

وطبقا لهذه الرؤية كان لابد من مشهد الساحرات اللواتى يعطن نعيمه عن رحلتها المقدسة الأسطورية المشابهة لرحلة إيزيس. فإذا كان المصرى يعيد استنساخ رموزه وأفعاله التى تحافظ على بقاء الحق والخير والجمال والعدل، فإن العدو يستنسخ نفسه أيضاً فى صورة: العمدة، الدولة، المستعمر الأجنبى.

أما عن لغة مسرحية «مئين أجيب ناس» فهى الأقرب إلى لغة الموال، ليس فقط لأنها شعر، وإنما لأنها وأيضاً الموال قد أخذ من نوع واحد هو لغة الجماعة الشعبية، كما تتجلى فى حكاياتها وأمثالها وأغانيتها غير أن هناك فرقاً واضحاً هو قدرة الموال على فتح الدلالات دائماً، وتعدد المعنى. وهو الأمر الذى تلمسه بصورة عملية فى المعالجات المختلفة له، وهكذا نلاحظ أن لغة نص نجيب سرور، إنما هى ثوب من نسج الفكر.

أما عن العروض المسرحية التى تناولت عرض «مئين أجيب ناس» فهى ثلاثة عروض لثلاثة مخرجين: مراد مغير، مهدي الحسيني، حسن الجريش، أما عن عرض مراد مغير، فقد كان أميناً مع رؤية نص نجيب سرور من حيث الثنائيات المتعارضة به، وتصوير عداة اليهود للشعب المصرى، وذلك بتشكيل نجمة داوود فى مشهد الساحرات الثلاث، وقد جعل المسئل فى حكاية الكهل عن الذنب يتكلم بلهجة يهودية معروفة، إلا أن العرض فى رأى اقتصد الوحدة بسبب تلك الأمانة المطلقة !! فالنص نفسه بارتباك، وبه رؤيتان حاول المؤلف أن يضمهما فى خيط واحد: رؤية الصراع الألى بين المصريين واليهود ثم الرؤية الطبقية بين الفلاحين والعمد، فوقع فى البالغة الشديدة كما فقد كثيراً من تماسكه.

أما عن شخصية نعيمه، فهى تبدو هنا فى «العرض» فتاة ساذجة مذهولة تقهم بيطة، وكأنها مجرد حيلة درامية للكشف عن خطاب المؤلف ورؤيته، بينما تملك نعيمه فى النص قدراً

لقد رسم شوقى صورة البطل الفرد كما حلم به جيل الستينيات، البطل الثائر الذى تتبعه الجماهير، القادر على التخلص من ماضيه، الملترزم بالحقيقة والصديق، مما يجعلنا نتلمس آثار الشخصية الوجودية فى شخصية نعيمه.

أما عن لغة المسرحية، فقد جاءت العبارات مستقاة من اللغة الشعبية، ولكنها كانت بمثابة حلية أو إثبات الوجود لا أكثر، فالنص يلب على الطابع الفلسفى، فقد كان مشغولاً بتطهير نعيمه من الإثم قبل خروجه، إذ إنها لا تستطيع القيام بفعلها الثورى وهى أئمة، وهى فكرة غير مصرية، بل نضم فيها رائحة الفلسفة المسيحية الغربية، وبالرغم من استخدامه للغة العامية إلا أننا نحس فيها استخدام لغة مثقفى الستينيات وقضاياهم، فكأنه يبحث لأفكاره عن ثوب شعبي.

أما عن نص «مئين أجيب ناس» لنجيب سرور فقد التفتع عن الموال احتفاظاً بنعيمه برأس حسن، وجعلها تبحث عن الجثة لتعيد الرأس إليها، فيدفن كاملاً طبقاً للمعتقد الشعبى، والمسرحية فى بنائها تأخذ شكل الشجرة وفروعها، مما سمح له بأن يجعل من القضية الخاصة بنعيمه قضية عامة. وأن يجعل من حسن حالة مشابهة لحالات أخرى كثيرة عبر التاريخ المصرى. إذن فهو لم يأخذ من الموال فى الحقيقة إلا حادثة قطع الرأس، ومن الطريف أن هذه الحادثة لم تصدث حقيقة كما أخبرنى الباحث الصديق «عبد العزيز رفعت» الذى اهتم بحكايات هذه المنطقة فى رسالته للماجستير، وأن حادثة قطع الرأس أضافها أحد الرواة للموال، لنكتمل حبكة الإيقاع بالجنة، إذ إنها دليل نعيمه على القتل؛ ولكن هل نستطيع محاكمة «نجيب سرور»؟ هل الحادثة حقيقية أم لا؟ فالعمل الفنى هو قراءة المبدع للواقع.

ولأن نجيب سرور يرى أن اليهود هم أعداء الشعب المصرى على مر العصور، فقد استغل حادثة البحث عن الجثة ليستعرض حوادث القتل المشابهة لكل الفئتين والثوار على طول التاريخ، وهذه الرؤية عنده هى الرؤية الإطار للصراع بين عامة الشعب والفلاحين من ناحية، والعمد صنيعة الإنجليز واليهود من ناحية أخرى كما فى النص:

الرأعى: طيب هاتى لى عمدة واحد

عمدة واحد يا نعيمه وشه اسمر

ولأشعره لوئه أسود

ولأعينه سلية

من التفاعل والفهم لأحاسيس ومشاعر ورؤى الشعب المصري، رغم أنها أفتقدت الوعي اللازم لموقعها الطبقي والتاريخي داخل المسرحية.

أما عن عرض «مهدى الحسيني» فنألم أن العرض، بل استعصت عن رؤيته بسماح شريط تسجيل كامل له، يمكن منه خلق تصور تقريبي لشكل الخشبة، خاصة أن الشريط يضاف على رؤية وقراءة المخرج للنص المكتوب، وعلى أداء الممثلين.

وأهم ما لاحظته هو إلغاء خط العداء التاريخي بين اليهود والمصريين ، وتركيزه على الخط الطبقى ، فكان لا بد من حذف مشهد الساحرات، والتركيز على فئات الشعب المختلفة، كما لاحظت اعتماده الأساسي على تيمات شعبية في الموسيقى والفناء نجح في جعلها من نسيج الموضوع وعرضية في تركيبه، بعضها من إضافته، وبعضها من داخل النص، كما لاحظت رؤيته الجيدة لشخصية نعيمة، فتعمية في هذا العرض لديها انفعال محمل بالوعي، وكأنها في رحلتها تستنهض هذه الجموع التي تقابلها ويكتشف معهم أن الهم واحد.

أما عرض «عزيز الليل» لحسن الجريثي، فعندما سالت
عن صدق أو كذب الكاتب أو الموال بالاستناد إلى حادثة
الحقيقية، فقد كنت في الحقيقة أريد ضمناً على رؤية عرض
«عزيز الليل» الذي قدم معالجة للحادثة وليس للموال، فعميق
في صحته، وانتهى إلى أنها غير حقيقية ولم تحدث، فبني
عرضه على هذا الأمر. وفي رؤية غريبة جداً عن الفن، ليس
فقط لأنها مضادة لإبداع شعب، ولكن لأنه أتى بالمرال ليفتاته
عمداً على الخشبة، ومع سبق الإصرار. وقرا فيه أن التقاليد
الشعبية هي سبب تخلفنا. وقد نوافقه جزئياً في هذا طاقماً
أننا لم ندم بدراسة القيم التي تضمنتها الحكايات، والمواويل
والأمثال الشعبية لدراسة حقيقية، ولكننا لا نوافقه على أن
الموال الشعبي، وهو أحد الأشكال الإبداعية، هو سبب
تخلفنا، وعلى أساس الحادثة بقيس التحضر والتخلف،
ووجب على ذلك بأن يسوق مثلاً بسيدة إرمينية قتل زوجها
في حادثة مشابهة؛ ولكنها لم تقدم الدنيا ولم تعدها، كما فعل
الموال، بل عاشت الحياة بشكل عملي.

وقد تمت بدراسة تفصيلية لهذا العرض في مجلة (السرور، العدد مايو ١٩٩٤)، ولا أريد أن أكرر ما قلته مرة أخرى.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد متاعر الثقافات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الشاطر حسن

النموذج (١)

الراوي : خيرية أحمد عبد الله
جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت

.. حَجَّكَ اللهُ ..

.. فَجَّكَ اللهُ ..

كَانَ لِيَهْ مَلِكٌ.. مَمْلَكَةٌ إِلَّا اللَّهَ.. وَالْمَلِكُ بِهِ مِتَّجُونُ بَقْتُ عَمَّةٌ^(١)، وَغَالِيَةٌ عَلَيْهِ قَوِيٌّ.. بَسْ مِشْ أَمَا تَخَلَّفُ^(٢)..
أَبْلُهَا عَشْرُ سِنِينَ مِشْ أَمَا تَخَلَّفُ.. تَجِيْ يَا نَصْرِيَّ لِلْمَلِكِ الَّتِي هُوَ ابْنُ عَمَّتَاهُ^(٣)، وَتَقُولُ لَهُ: يَا مَلِكُ
[تَجُونُ].. يَقُولُ لَهَا: لِمَ^(٤).. أَنَا بَرَضُهُ أَتَجُونُ عَلَيَّ^(٥).. أَجِيْبُكَ ضَرَّةً^(٦)، تَقُولُ لَهُ: مَا لَكَ دَعَاكَ^(٧).. أَنَا
رَاضِيَةٌ.. أَنْتَ بَرَضُهُ عَايِرُكَ عَيْلٍ بِفِرْحَ قَلْبِكَ، وَيَعْلَمُ عَلَيْكَ الْبَيْتُ.. وَبَعْدَ الْعُمَرِ الطَّوِيلِ لِلَّهِ وَالسَّامِعِينَ،
يَمْسِكُ الْمَلِكُ يَدَ الْكَلْبِ، وَيَدِي مَمْلَكَةً يَا مَلِكُ وَالْحَيَانَ وَالْقُوسَ، وَفَيَا مَآءَ قَائِمَةٍ.. يَقُولُ لَهَا: أَصَلُ^(٨).. مَا أَجِيْبُكَ
ضَرَّةً أَصَلُ، تَجِيْ يَا عَيْلِي وَتَخَلَّفُ أَفَضْنَاهُ^(٩)، فَجِئْتُ فِي يَوْمٍ بَعْدَ نَحْسِ اللَّيْلِ كَهْ.. فِي دُعَايَةِ الْفَجْرِيَّةِ^(١٠)،
وَقَامَتْ طَلَعَتْ شَوْقِي سَطَحَ الْقَصْرِ، وَقَلَعْتُ مَلُوحَةً زَيْ أَمَّهَا مَا وَلَدَتْهَا^(١١).. وَرَفَعْتُ وَشَهَا بَقْتُ لِي
أُوَيْ^(١٢).. لِيْ أَمَا يَدِي النَّاسَ كُلَّهَا.. وَقَالَتْ: رَفَعْتُ وَشَى الْقَبِيحَ لِيُشَكَّ الْمَلِيحُ، تُرْزَقُنِي يَا رَبَّ بِعَيْلٍ وَأَسْمِيَّةَ
الشَّاطِرِ حَسَنَ.

سَمِعْتُ مِنْهَا رَيْنَا.. بَابَ السَّمَاءِ كَانَ مَقْلُوحٌ فِي السَّاعَةِ دِي، فَسَمِعْتُ مِنْهَا وَجِلَتْ.. جِلَتْ جَابَتْ وَيَدُ، وَلَا كُنْ
مِنْ جَابَتْ وَيَدُ^(١٣).. ابْنُ مَلِكٍ زَيْ الَّتِي أَمَاتُشُولَهُمْ فِي التَّكْلِيفِ زَيْنُ دُولِ^(١٤).. وَعَلَى وَشَى يَا فَنَاحٌ يَا عَلِيمُ^(١٥)،
فِرْحَ الْمَلِكِ، وَنُورَ اللَّيْلَةِ كُلَّهَا، وَاللَّيْلَةَ كُلَّهَا فِرْحَتْ.. وَجِئْتُ فِي السَّبْعِ وَسَمَعْتُ الشَّاطِرَ حَسَنَ مِنْ هُنَا، وَهَيْتُ
مِنْ هُنَا^(١٦).. وَ.. مَا تَمَاتِ، مَا أَتَهْتَشُّ يَا نَصْرِيَّ، بِأَبْنِيهَا. وَاللَّيْلَةَ كُلَّهَا زَيْ مَا فِرْحَتُهَا زَعِلَتْ عَلَيْهَا^(١٧)..

طَلَّتِ النَّوْزُ إِرْبَعِينَ يَوْمًا، لَفَرَحَ وَلَا زَغَارِيثَ وَلَا حَاجَةَ خَالِصٍ مِنْ دَا كَلَّهُ.. وَالْمَلِكُ قَعَدَ بِابْنَتِهِ.. لَا أَمَّا يَدْرُجُ وَلَا أَمَّا يَبْجِي.. يَنَامُ يَنَامُ بِهِ، وَيَقُومُ يَقُومُ بِهِ.. ابْنُ الْغَالِيَةِ بَقَى، وَالْوَحْدَانِي.. شَهْرٌ اثْنَتَيْنِ الْوَزِيرُ نَحَلَ لَهُ.. قَالَ لَهُ: يَا مَلِكُ ائْتِنِي فَنُفِضَ قَاعِدُكَ^(١٨)، وَحَالَ النَّاسُ وَاقِفٌ.. دَا بَنَاءُ رَبَّنَا وَمَلْنَاشُ فِيهِ حِيلَةً.. وَيَعْدِينِ دَا كُحَاسُ وَدَايِرُ مَشْ هِيْخَلِي حَدَّ، قَوْمُ نَبُوحُ الدِّيْقَانُ نَشُوفُ مَصَالِحِ النَّاسِ.. لَا فَرَحَ دَايِمٍ وَلَا حَزَنَ دَايِمٍ.

بِيْه قَامَ مَعَادَ رَاحَ الدِّيْقَانُ، وَكُلَّ يَوْمٍ يَرْجِعُ مِنَ الدِّيْقَانِ مَلُوفٌ عَلَى ابْنَتِهِ.. حَسَنَ قَاهُ؟^(١٩).. غَامِلُ اه؟^(٢٠).. شَرِبِي؟.. مَا طَرِيشُ، عَ الْحَالُ دِهْ لَحْدَ مَا حَسَنَ إِنْشَسُو؟^(٢١)، وَيَقِيْ حِلْ كِيْ زَيِّ أَحْمَدُ ابْنُكَ.. رَبَّنَا يَحْلِيْهِلْكَ.. وَرَاحَ عَطَاةٌ لِلْمَعْلَمِ بِنَاعَهُ، يِعْلَمُهُ يَقْرَأُ، وَيَكْتُبُ، وَيَرْكَبُ خَيْلًا، وَالْكَلَامُ دِهْ.. فَبِيْهِ مَهْرُهُ سَمَرَهُ عِنْدَ الْمَلِكِ.. مَحْبَبَةٌ وَمَحَبَّةٌ^(٢٢)، وَأَمَّا تَضَوِّيْ ضَى، فَالْوَيْدُ حَبِيْبًا.. قَالَ: أَنَا هَاخُدُ الْمَهْرَةَ دِي.. الْمَهْرَةُ دِي بِنَاعَتِيْ مَا حَشْشُ يَرْكَبْنِيْ غَيْرِيْ.. قَالَ لَهُ أَبُوهُ: أَبُوْهُ يَا حَبِيْبِيْ بِنَاعَتِكَ.. كُلُّ حَاجَةٍ هِنَا بِنَاعَتِكَ، يَحُوشَهَا عَنْهُ كَيْفَهُ؟ دَا ابْنُهُ، وَمَعْدُونِيْ إِيَّا هُوَ.. يَحُوشَهَا كَيْفَ؟^(٢٣).

بِيْهِ الْوَيْدُ يَحْلُصُ عِلَامٌ مِنْ هِنَا^(٢٤)، وَيُورُجُ يَقْعُدُ جَارَ الْمَهْرَةِ.. يَوَكِّلَهَا بِبَيْدِهِ وَيَرْقِيْهَا بِبَيْدِهِ^(٢٥).. وَقَاعِدُ جَارَهَا الشُّهْرُ كَلَّهُ.. أَبُوْهُ يَسْأَلُ: أَمَالَ قَاهُ حَسَنَ؟^(٢٦) يَقُولُ لَهُ: قَاعِدُ جَنْبُ الْمَهْرَةِ.. أَمَّا يَفْعَلُ أَهْ جَنْبُ الْمَهْرَةِ؟ يَقُولُ لَهُ: أَمْرُ قَاعِدِ جَنْبِهَا بِخِلَاصٍ.. مِتْعَلَقٌ بِهَا.. يَوْمٌ فِ بِيْعِ الْمَلِكِ حَسَنَ إِيْنُهُ وَحْدَانِي.. مَطِيْشُ حَدَّ مَعَادَ، حَسَنَ مَشْفُوعٌ بِالْمَهْرَةِ.. وَقَاعِدُ جَارَهَا.. وَهُوَ قَاعِدُ لَوْحَدَهُ.. نَحَلَ الْوَزِيرُ بِنَاعَهُ لِقَاهُ قَاعِدُ زَعْلَانُ، قَالَ لَهُ: مَا لَكَ بِاجْلَالِكَ الْمَلِكُ؟ قَالَ لَهُ: لَمْ كِشْ.. قَالَ لَهُ: مَا لَكَشَ كَيْفَ.. دَا ائْتَنِيْ بَابِيْنِ عَلَيْكَ إِيْنُكَ زَعْلَانُ يَمْشِيْ لَا قِيْلُكَ جَنْبُ تَسْتَرِيْحُ عَلَيْه.. قَالَ لَهُ: وَاللَّهِ مِدَايِقِيْ شَيُوْهُ^(٢٧)، وَمِشْ عَارِفٌ أَعْمَلُ أَهْ.. قَالَ لَهُ: شُوفَ يَا مَلِكُ ائْتَنِيْ لَا زَكَاةَ تَجِيْزُ!.. قَالَ لَهُ: ائْتِيْزُ! ائْتِيْزُ! هُوَ أَنَا هَلَاغِيْ تَانِيْ وَهَادَةُ زَيِّ الْمَرْحُومَةِ.. قَالَ لَهُ: الدُّنْيَا مِلَانَةٌ، وَفِيْهَا مِنْ دِهْ وَمِنْ دِهْ.. وَاللِّيْ يَدْعِسُ مَا يَلْبِيْشُ^(٢٨).. قَالَ لَهُ: لِسَةُ هُنْدَعِيْسٍ.. قَالَ لَهُ: فِيْهِ بِنْتُ الْمَلِكِ الْفِلَاغِيْ، وَبِنْتُ الْمَلِكِ الْفِلَاغِيْ.. وَكُلُّهُمْ مَلُوكُ أَوْلَادُ مَلُوكٍ، وَيُتِمُّنَاوُ بِنَاسِيْوُكُ^(٢٩).. قَالَ لَهُ: طَلَبُ سِيْبِيْنِيْ شَيُوْهُ الْكُكْرُ.. اللِّيْ مِيْهَكْرُ قَعَدَ يَبْجِيْ سَنَةً، الْوَزِيرُ وَاقِفٌ عَلَى رَأْسِهِ لَمَّا وَافَقَ، فَالْوَزِيرُ يَحْرِفُ مَلِكًا.. عِنْدَهُ بِنْتُ حُلُوهْ.. فَرَاخَ بَاعِيْطُهُ^(٣٠).. قَالَ لَهُ: الْمَلِكُ بِنَاعَنَا.. مَرَّةً تَعِيْشُ ائْتَنِيْ أَدِيْلُهَا خَمْسَ شَاطِرِ سَنَةٍ مِيْقَتَهُ، وَدِهْ رَاجُلٌ مَلِيْعٌ وَخَايِرٌ يَجِيْزُ، وَأَنَا مَا لَقْتُوْشُ أَحْسَنَ مِنْ بِنْتِكَ، وَمِشْ هَتَلَاغِيْ لِيْبِنْتِكَ أَحْسَنَ مِنْهُ.. فَإِنْ كَانَ لَكَ غَرَضٌ فِي الْجَوَاوِزَةِ دِيْ اْبِعْتَلِيْ.. مَا لَكَشَ غَرَضٌ اْبِعْتَلِيْ، عَسَانُ نَشُوفُ حَدَّ غَيْرَهَا.. فَبِعْتَ قَالَ لَهُ أَنَا مَوَافِقُ، حَمَلُوا بَقَهُ.. دِهْ نَدَبُ، وَدِهْ فُضَّةٌ، وَدِهْ جَرَامِرُ، وَدِهْ أَلْمَلُ، وَمِنْ جَمِيْعَةٍ.. عَشْرِيْنِ مَسْدُوقٍ، وَبِعْتَهَا لِسِيْبِيْهِ هَدِيَّةً لِلْمَرْحُومَةِ الْجَدِيْدَةِ.

بِيْهِ شَهْرِيْنِ ثَلَاثَةً^(٣١)، وَعَمْرُوسَتَهُ جَتْ وَجَابَتْ مَعَامَا قَدَ اللِّيْ رَاحَ لَهَا مَرَّتَيْنِ ثَلَاثَةً^(٣٢)، وَانْتَعَمَلُ الْفَرَحَ.. فَرَحَ مَلُوكُ بَقَهُ.. وَالدُّنْيَا جَتْ كَلُّهَا.. مِنْ كُلِّ بَلَدٍ جَهَ الْمَلِكُ بِنَاعَهَا وَالْوَزِيرُ بِنَاعَهَا يِيَارُكُوا لِلْمَلِكِ.. وَالْفَرَحَ خَلَصَ مِنْ هِنَا، وَدِهْ مَا صَدَقَ خَشْ عَلَيَّهَا^(٣٣).. بِنْتُ بَنُوْتٍ، وَزَيِّ الصَّبِيْوَةِ^(٣٤).. وَالغَرِيْبَالُ الْجَدِيْدُ بَقَهُ لَهُ عِلَافَةً.. فَتَعَلَّقَ بِهَا زَيِّ وَاحِدٌ صَاحِبِيْنَا، وَيَقِيْ مَطَرُوشَ عَلَيْهَا زَيِّ اللِّيْ مَا شَافِيْشُ جَوَارِ قَبْلُ كِهْ^(٣٥)، وَسَابُ الْمَلِكِ لِمِيْنِ؟ لَانْتَهُ.. لِلشَّاطِرِ حَسَنَ.. وَالشَّاطِرُ حَسَنَ يَقْعُدُ فِي الدِّيْقَانِ إِنْ كَانَ سَاعَةً وَلَا ائْتِيْنِ، وَيَطْلَعُ يَجِيْزُ عَ الْمَهْرَةِ بِنَاعَتَهُ وَيَقْعُدُ جَارَهَا وَيَبْجِي.. زَعْلَانُ اللِّيْ أَبُوْهُ ائْتِيْزُ.. مَا أَطْلُوشَ عَلَيْكَ مَرَّةً الْمَلِكُ حِيلَتِ، وَالنَّارُ قَادِتْ فِيْهَا^(٣٦).. قَادِتْ فِيْهَا النَّارُ لَا بَقَهُ؟ خَايْفَةُ عَ الْمَلِكِ يَاحْدُهُ الشَّاطِرُ حَسَنَ، وَهِيْهِ عَايِرَاهُ لَابْنَتَا.. قَادِتْ فِيْهَا النَّارُ، فَالْخُدَامَةُ بِنَاعَتَهَا، اللِّيْ مِيَّةُ جِيَّةً مَعَامَا مِنْ بَيْتِ أَبِيْهَا، شَايِفَانَهَا عَمَالَةً تَهْوِيْ وَتُكْكِرُ^(٣٧).. قَالَتْ

لَهَا: مَا لَكَ يَا سَيِّئٌ.. يَعْنِي: أَنْتِي مِشْ رَئِي عَوَائِيكَ؟ قَالَتْ لَهَا بَقَّةٌ عَ اللَّيْلِ مُعَاهَا كُلُّهُ.. قَالَتْ لَهَا: طَلِبْ يَا سَيِّئُ فَتُفْعَلْ أَهْ أَحْتَا بِلَوْحَتِ؟ (٣٨) قَالَتْ لَهَا: مِشْ عَارِفُهُ.. شَوْفِيْلِي صَرْفُهُ فِي الْمَوْسُورِ دَهْ.. طَرِيقُهُ نِمُوتْ بَهَا الشَّاطِرُ حَسَنٌ.. قَالَتْ لَهَا: يَادِي الْمِصْبِيَّةِ (٣٩).. نِمُوتْ الشَّاطِرُ حَسَنٌ! لَعَّ يَا سَيِّئُ مُتَفَكِّرِيشْ فِي كَيْ.. ذَا الْمَلِكُ لَوْ شَمَّ خَبَرُ بَسْ، مِشْ هِيْ حَصَلْ طَلِبْ.. قَالَتْ لَهَا: أُمَالُ هِيْ فُفْعَلْ أَهْ؟ قَالَتْ لَهَا: أَنَا مُفَوِّكُ.. أَحْتَا نَجِيبْ بِتَاوَتِيْنِ نَافِصِيْنِ (٤٠)، وَنُحْلُهُمْ تَحْتِ الْمَرْتَبَةِ بِنَاغِ السَّرِيرِ بِنَاعُكْ.. وَنُفَامِي وَتَعْمَلِي عَيَانُكْ.. وَأَنَا هَرَوُ الْمَلِكِ أَقُولُ لَهْ سَيِّئُ عَيَانُهُ هِيْجِي يَجْرِي.. تَقْلِي أَنْتِي عَ السَّرِيرِ وَتَقُولِي أَهْ يَا ضَهْرِي.. ضَهْرِي هِيْمُوْتِي (٤١).. الْحَقُوْتِي يَاوَلَاتِ.. الْبَتَاوُ هِيْطَلْقُ تَحْتِ ضَهْرِكْ، وَالْمَلِكُ هِيْجِيْتْ بِجِيبِ الدُّكْتُورِ يَشُوفُ مَا لَ ضَهْرِكْ.. مَتَكُونُ أَحْتَا مُتَفَكِّرِي مَعَ الدُّكْتُورِ يَرْصِفُكَ كَيِّدَةُ الْمُهْرَةِ بِنَاغِ الشَّاطِرِ حَسَنٌ.. وَالْمُهْرَةُ دِي غَالِيَةً عَلِيَّ رَئِي حَيَاتُهُ، قَلَمَا تَنْدَبِيحْ قُدَامَ عَيْنِهِ هِيْضَمَرُ عَلِيْهَا، وَيُفَضِّلُ لِمَا يَمُوتْ بِحَسْرَتِهَا (٤٢)، وَيُطْلِي لَكِ الْجَوَّ أَنْتِي (٤٣).. قَالَتْ لَهَا: مَا شَيْ.. جَابِتِ الْخُدَامَةُ الْبِتَاوَتِيْنِ لِبَسْتَهَا، وَحَطْلَتْهُمَا تَحْتِ مَرْتَبَةِ السَّرِيرِ، وَدِي ثَامِتْ وَعَمَلَتْ عَيَانُهُ مَقْمُوتْ، وَاللِّي قَالَتْ عَلِيَّ الْخُدَامَةُ حَصَلْ كُلُّهُ، فَالشَّاطِرُ حَسَنٌ قَاعِدُ فِي الدِّيَارِ، وَسَمِعَ الْمُهْرَةُ عَمَلَةً تَحْضَرُ وَتُزِيكُ وَتُضَرِّبُ بِرِجْلَيْهَا الْأَرْضَ (٤٤).. قَالَ: مَا لَهَا الْمُهْرَةُ دِي.. سَابَ الدِّيَارِ، وَقَامَ يَشُوفُ نَالَهَا، هُوَ نَحَلْ عَلِيْهَا مِنْ مَنَا وَدِي قَالَتْ لَهْ: جِلْنِي.. جِلْنِي قَوَامِ وَارْكَبْ فَوْقَ ضَهْرِي إِنْزَغْ (٤٥).. قَالَتْ لَهْ: مَا تَنْزَغِيشْ.. إَنَا مِشْ مُهْرَةُ بَقَّةٍ وَحَقِيْقَى.. إَنَا بِنْتُ مَلِكِ الْجَنِّ الْأَسْمَرِ، وَبَرَّةُ أَبُوكَ عَامَلَةٌ عَيَانُهُ، وَمُتَفَكِّةٌ مَعَ الدُّكْتُورِ يَوْمِصِلْهَا كَيْدِي تَاكُلْهَا، قَالَ عُلَانًا تَصْنَعِي (٤٦)، وَيَكُفُّ يَدِيْجُونِي وَابْتَهَتْ تَمُوتْ بِحَسْرَتِي.. وَأَبُوِي مَوَالِقُ عَلَيَّ كَيْ؟ قَالَتْ لَهْ: مَوَالِقُ.. الْمَلْعُوبُ خَالَ عَلِيَّ وَمَوَالِقُ (٤٧)، يَبُهْ حَلْهَا وَرِيكِبْ فُوقِهَا، وَدِي قَالَتْ اللَّيْلِ فِي سَكْنِي بِخَالِي (٤٨).. خِدِيَتْ وَرَاوِيَتْ طَايِرَةً فِي السَّمَاءِ، بَعَثَ الْمَلِكُ الشَّاطِرُ حَسَنٌ عَشَانَ يَقُولُ لَهْ.. مَلَقَانِ الشَّاطِرُ حَسَنٌ.. وَالْمُهْرَةُ.. مَغِيْشْ مُهْرَةُ.. قَالُوا يَكُونُ أَمَا يَحْمُشِي بَهَا شِدْوِي.. اسْتَنُوا سَاعَةً وَاتْنِيْنِ، وَيَوْمَ وَاتْنِيْنِ لَا الشَّاطِرُ حَسَنٌ رِيحْ، وَلَا الْمُهْرَةُ رِيحَتْ.. زَعِلَ الْمَلِكُ وَكَيْتَمَ فِي نَفْسِهِ، وَبِكَيْهِ مَا لَقِشْ فِيهَا قَائِدَةً قَامِتْ، وَعَمَلَتْ لَهَا صِحْبَتِ (٤٩).. وَمَغِيْشْ شَهْرِيْنِ وَسَقَطَتْ (٥٠).. شَوْفْ رِيكُ أَمَا يَفْعَلْ أَهْ.. هِيْ كَانِتْ أَمَا تَفَكَّرْ فِيهَا، وَرِيكُ أَمَا يَفْعَلْ أَهْ.

الْفَرْحُ.. يَرْجِعُ مَرْجُوعًا لِمِنْ (٥١).. لِلشَّاطِرِ حَسَنٌ.. فُضِلَتْ الْمُهْرَةُ طَايِرَةً فِي السَّمَاءِ لِحَذِ اللَّيْلِ مَا نَحَلْ، وَجِتْ فَوْقَ مَدِينَةٍ بَعِيدَةٍ قَوِي، وَرَاوِيَتْ نَزَلَتْ.. قُدَامَ بَابِ الْجَنِّيَّةِ بِنَاغِ الْقَصْرِ بِنَاغِ الْمَلِكِ وَنَزَلَتْ.. قَالَتْ لَهْ: أَلْقُ بَقَّةُ الْهَدْمِ اللَّيْلِ عَلَيَّ دِي (٥٢)، وَالْبَسِ الْهَدْمُ دِي.. عَطَلَتْ مَدُومَ سَبْرِ الْبَلَدِ اللَّيْلِ هُوَ فِيْهَا دِي (٥٣).. قَلَعَ مَدُونَهُ وَشَالَهَا، وَابْسَ الْهَدْمُ اللَّيْلِ عَمَلَهَا، وَجِيَّةٌ مَا شِيَّةُ قَالَ لَهَا: رَايَجَةُ فَاهُ قَالَتْ لَهْ خَلَاصْ.. مَا دَامَ عَرِفَتْ إَنَا مِنْ يَفْعَلُ لَزِمَ أَسْبِيكْ.. تَسْبِيْبِيْنِي كَيْفْ؟ أُمَالُ كُنْتِي جَابِلِيْنِي هُنَا لَا لِمَا هَمَشِي وَتَسْبِيْبِيْنِي؟ قَالَتْ لَهْ: عَشَانَ الْقَدَرِ وَالْمَكْتُوبِ، وَبَرَتْ أَبُوكَ طَوْلَ مَا أَنْتَ قُدَامَ عَيْنِي مِشْ مَتَسْبِيْبِيْنِي فِي حَالِكْ.. يَعْنِي خَلَاصَ مُتَفَاوِرِ، وَمِشْ مَتَشُوفِ بَعْضَ تَانِي.. قَالَتْ لَهْ: خُدْ شَعْرَتِيْنِ مِنْ رَقَبَتِي، وَلِمَا يَكُونُ فِيْهَا حَاجَةٌ ضَرْوِي عَايِرِيْنِي فِيْهَا.. أَفْرَأُ الشَّعْرَتِيْنِ كَيْ يَدِيكُ وَابْتَهَتْ مَتَلَايِنِي جَنْبِكْ، خُدْ شَعْرَتِيْنِ مِنْ رَقَبَتِي، وَبِصْ مَا شَامَلْهَا.. الْمُهْرَةُ لَا تَحِيَا وَلَا تَمُوتْ.

هُوَ بَقَّةٌ مِنَ الطَّيْرِانِ فِي السَّمَاءِ نَعْبَانِ، وَمَا صَدَقَ حَطَّ رِجْلُهُ عَ الْأَرْضِ.. رَاَحَ جِهْ قُدَامَ بَابِ الْجَنِّيَّةِ بِنَاغِ الْمَلِكِ وَرَاَحَ تَانِي.. مَا تَقْلِيشْ لِحَذِ الصَّبِيحِ.. فَالْجَانِيْنِي بِنَاغِ الْمَلِكِ أَمَا يَفْعَلْ بَابِ الْجَنِّيَّةِ فِي الصَّبِيحِ لَقَى دَهْ.. نَاوِمَ قُدَامَ بَابِ الْجَنِّيَّةِ رَئِي الْقَتِيلِ.. يَأْتِاحَ يَا عَلِيْمُ يَارْدَاقُ يَا كَرِيْمُ.. مِنْ دَهْ.. صَحَاهُ مِنَ النَّوْمِ (٥٤) - أَهْ يَا

أَبْنِيَ الَّذِي دَنِمَكَ هَذَا؟ قَالَ لَهُ: وَالَّذِي يَا عَمِّي الْحَاجُّ أَنَا كُنْتُ تَعْبَانُ فَنِعِمْتُ وَمَا دِرْتُشْ بِنَفْسِي. قَالَ لَهُ: إِنَّتَهُ غَرِيبٌ يَا أَبْنِي مِشْ مِنْ هَذَا؟ قَالَ لَهُ: أَيُّوَهْ. قَالَ لَهُ: اسْمُكَ إيه؟ قَالَ لَهُ: حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: عَاشِتْ الْأَسَامِي يَا حَسَنٌ.. اسْمُ يَا أَبْنِي عَلَى مِسْمِي.. تَشْتَغَلْ جَنَائِي يَا حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: أَشْتَغَلْ. قَالَ لَهُ: طِبْ تَعَالَى.. قَوْمٌ مَعَايَا.. خَدَّ جَوَّهَ الْجَنِيَّةِ فِي الْعِفَّةِ بِزَاعَتِهِ فَطَرَهُ وَزَقَاهُ شَائٍ، وَقَالَ لَهُ: قَوْمٌ يَا حَسَنٌ.. تَعَا يَا أَبْنِي إِحْنَا نَزَقِي الْجَنِيَّةَ سَوَا^(٥٥).

بَنَتْ الْمَلِكُ بَاصَةً مِنْ التَّرَاسِيئَةِ^(٥٦).. الْبَلَكُونَةُ بِتَاعِ الْقَصْرِ، شَافَتْ بِهِ أَمَا يَزَقِي الْجَنِيَّةَ.. صَبْحَانِ الَّذِي صَوْر^(٥٧).. نَزَلَتْ تَجَرِي.. أَبْنُكَ بِهِ يَا عَمِّي فَلَانْ؟ قَالَ لَهَا: لَعُ يَا بِنْتِي مِشْ أَبْنِي.. أَنَا جَانِيَّةٌ بِسَاعِدِي فِي الْجَنِيَّةِ، ضَعَانُ أَنَا كِبَرَتْ خَلَاصُ، وَمِشْ قَابِرُ أَقْوَمُ بِهَا لِجَدِي.. وَاسْمُهُ وَاهُ يَاعُمِّي حَلَفْتُ مَكَلًا؟ قَالَ لَهَا: إِسْمَعُ حَسَنٌ.. بِيَّةَ عَرِفْتُ اسْمَهُ.. كُلُّ يَوْمٍ تَنْزَلُ الْجَنِيَّةُ الصَّبُوحُ.. صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا حَسَنٌ.. هُوَ مَا يَحْرُشُ اسْمَهَا. وَاتَكْبِفُ يَسْأَلُ عَلَيْهِ الْجَنَائِي، وَلَا يَسْأَلَهَا هِيَّة^(٥٨).. يَقُولُ لَهَا خَيْرٌ صَبَاحِي^(٥٩).. صَبَاحَ الْخَيْرِ يَا حَسَنٌ. يَقُولُ لَهَا: خَيْرٌ صَبَاحِي. قَالَتْ لَهُ: إِنَّتَهُ مِشْ عَارِفُ اسْمِي؟ قَالَ لَهَا: لَعُ مَا أَعْرِفُشْ، قَالَتْ لَهُ: يَغْنَى إِنَّتَهُ مِشْ مِنْ هَذَا؟ قَالَ لَهَا: أَيُّوَهْ مِشْ مِنْ هَذَا.. أُمَالُ إِنَّتَهُ مَنَاهُ. قَالَ لَهَا مَكَلًا مِنَ الْبَلَدِ الْغَلَانِي.. طِبْ وَاهُ الَّذِي جَانِيكَ هَذَا؟ قَالَ لَهَا: جَانِيٌ نَصِيحِي، سَابِقُ عَلَيْكَ الذَّنْبُ مَا تُكَلِّبُشْ عَلَيْهِ الْوَالِجُ، قَالَتْ لَهُ: طِبْ يَا حَسَنٌ.. أَنَا اسْمِي سِتُّ الْحُسْنُ وَالْجَمَالُ، تَقُولُكَ يَا سِتُّ الْحُسْنُ.. وَاهُ حَاجَةٌ تَمُودُهَا تَقُولُكَ عَلَيْهَا. قَالَ لَهَا: رِيكَا مَا يَحُودُكِشْ لِحَدِّ خَالِصِ.

الْوَدَّ حَبِ الْبَنَتِ.. وَهِيَّةَ حَبَّتِهِ، يَوْمٌ فِي يَوْمِ الْجَنَائِي.. الَّذِي هُوَ أَمَا يَشْتَغَلْ مَعَا بِهِ.. عَمَلُكَ حَافِظٌ خَذَ بَاةً، قَالَ لَهُ: يَا حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: نَعَمْ. قَالَ لَهُ: يَا أَبْنِي دَرِي بَنَتْ مَلِكُ، وَمِشْ عَلَى طُولِ إِيْتَا^(٦٠).. أَهْنَا يَا أَبْنِي نَاسٌ غَلَابَةٌ وَعَلَى قَدِّ خَالِكَا، وَعَايِيْنِ نَاكَلَهَا بِالْخَلَالِ، فَسَابِقُ عَلَيْكَ الذَّنْبُ يَا أَبْنِي تَغْفُلُشْ رِزْقَا. قَالَ لَهُ: لَا يَاعُمِّي حَافِظُ الْكَلَامِ بِهِ هُوَ أَنَا عَمَلْتُ حَاجَةً غَلَطَ قَالَ لَهُ: لَعُ يَا أَبْنِي لَا سَمَحَ اللَّهُ، بَسْ أَنَا يَا أَبْنِي فَسَابِقُكَ مَعْتَلَفٌ فِي جَهْلٍ دَابِيَّة^(٦١)، وَالْمَلِكُ لَوْ خَذَ خَبَرٌ يَا حَسَنٌ مِشْ هِيْجَمُشْ طِبْ. قَالَ لَهُ: يَاعُمِّي حَافِظُ خَلِيهَا عَلَى اللَّهِ. قَالَ لَهُ: عَلَى اللَّهِ يَا أَبْنِي. بِيَّةَ يَشَاءُ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ إِنْ مَرَّةً الْمَلِكُ بِهِ تَعَا^(٦٢).. وَهِيَاهَا قَالُوا مَا يَجِيْشْ غَيْرُ إِنْ شَرِبْتِ.. (أَنَا مَالِيَاشْ دَعْوَةً.. الْحَيَوِيَّةُ أَمَا يَحْكُومَا كَهْ.. أَحْكِي؟).. غَيْرُ إِنْ شَرِبْتِ لَبَنَ لَبَن^(٦٣).. وَدِي قَادَ بَقَّةً فِي غَابَةِ. وَالْغَابَةُ دِي بِيْتَهَا وَدِي الْعَصَارُ سَبَعُ جِهَالٍ، كُلُّ جِهَالٍ أَمَا يَشْفِي بِحَاجَةِ شَكَل^(٦٤).. بِهِ تَعَايِيْنِ، وَدِي عَقَابِرُ، وَدِي وَجُوشِ، وَدِي عَنَابِرِي. يَغْنَى مَا حَدَثْ يَقْدَرُ يَدُوحُ الْغَابَةُ دِي أَصْلُ. فَالْمَلِكُ كُلُّ يَوْمٍ أَمَا يَطْلُعُ مَتَادِي فِي الْمَدِينَةِ يَنَادِي إِنْ مَرَّةً الْمَلِكُ عَيَانَهُ، وَيَشْفَاهَا عَ الشَّرِّ الْغَلَانِي، وَالَّذِي يَجِيْبُهُ وَالْمَلِكَةُ لِحَسْنِي يَدِيْلُهُ بِئْتَهُ.. الَّذِي هِيَّةَ مِينْ؟.. سِتُّ الْحُسْنُ.. وَالَّذِي يَقُولُ أَجِيْبُهُ وَمَا يَجِيْبُشْ، الْمَلِكُ هِيْطَلُحُ رَقَبَتَهُ.

كُلُّ يَوْمٍ يَطْلُعُ الْمَنَادِي يَقُولُ كَهْ، وَمَا حَدَثْ عَايِرُ يَدُوحُ.. النَّاسُ خَافَتَهُ.. فَتَرُدُّ لِلْمَوْتِ بِرَجُلِيهَا. فَالْشَّاهِدُ حَسَنٌ قَالَ: أَنَا هَرُوحُ أَجِيْبُهُ.. يَا أَبْنِي إِنَّتَهُ هَتَرَمِي نَفْسُكَ عَ الْمَوْتِ.. دَا مِينْ؟.. دِي الْجَنَائِي.. دُولُ يَا أَبْنِي سَبَعُ جِهَالٍ، وَرَانْ عَلَيْتِ مِنْ جِهَلٍ مِشْ هَتَعَدِي يَا حَسَنٌ مِنَ الْيَانِي. قَالَ لَهُ: ضَعَانُ خَاطِرُ سِتُّ الْحُسْنُ هَرُوحُ وَاجِيْبُهُ. قَالَ لَهُ: يَا أَبْنِي دَا مَا حَدَثْ رَاحَ هَذَاكَ وَرَجِعْ.. دُولُ سَبَعُ جِهَالٍ يَا حَسَنٌ.. وَانْتَهُ لَا مَمَالُ حَصَانُ وَلَا مَمَالُ سَيْفٍ وَلَا مَمَالُ حَاجَتِي تَطْلُقُ^(٦٥). قَالَ لَهُ: مَعَاكَ رِيكَا، وَدِيكَا مَعَ الْغَلْبَانِ مَعِينِ. قَالَ لَهُ: إِنَّتَهُ حُرٌّ يَا أَبْنِي، إِشْعَلِ الَّذِي تَعْمَلُهُ.

طَلَعَ حَسَنٌ عَ الْمَلِكِ قَالَ لَهُ: أَنَا يَا جَلِيلُ الْمَلِكِ الَّذِي هَرَجَ أَجِيبُ اللَّيْلَ دَهَ لِلْمَلِكَةِ. قَالَ لَهُ: ائْتَنِي ۱۱۹ قَالَ لَهُ: أَيُّوهُ أَنَا. قَالَ لَهُ: ائْتَنِي عَارِفَ الشَّرْطِ قَالَ لَهُ: أَيُّوهُ عَارِفُهُ. قَالَ: يَا قَانِصِي. قَالَ لَهُ: نَعَمْ. قَالَ لَهُ: ائْتَبْ.. اسْمُكَ ۹۵. قَالَ لَهُ: حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: ائْتَبْ.. إِنْ جَابَ حَسَنُ اللَّيْلِ وَالْمَلِكَةُ صَبَحَتْ بِشُجُورٍ يَتَشَى، وَإِنْ مَا جَابُوهُشَ تَقَطَّعَ وَرَقَّتُهُ. كَتَبَ الْقَانِصِيُّ الْكَلَامَ دَهَ، وَمَضَى الْمَلِكُ عَلَيْهِ وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ، وَالْقَانِصِيُّ شَهِدَ، وَجَدَ الْمَلِكُ وَرَقَّتُهُ، وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ خَدَّ وَرَقَّتُهُ، وَتَكَلَّمَ عَلَى اللَّهِ، طَلَعَ بَرَهَ الْمَدِينَةَ، وَرَأَى فَرَكَ الشَّعْرَيْنِ فَرَأَيْتُهُ.. جَاءَتْهُ الْمَوَدَّةُ - شَيْئًا لَيْلِيَّةً (۱۲۰). قَالَ لَهَا: الْأَمْرُ صِفَتُهُ وَنَعْتُهُ. قَالَتْ لَهُ: عَارِفُهُ.. السَّيْفُ أَهَهُ بِخَا عَ أَبَوِيَا رَأَيْتُكَ. خَدَّ مِنْهَا السَّيْفُ، وَرَكِبَ عَلَى سَهْرَهَا وَطَارَتْ بِهِ، فَضَلَّتْ طَائِرُهُ بِهِ لِحَدٍّ مَا جِئَتْ فَوْقَ الْغَابَةِ وَرَأَتْ مَزَلَا (۱۲۱).. قَالَتْ لَهُ: الْغَابَةُ الَّتِي أَتَتْهُ عَائِرًا مَا هِيَ.. فَضِلَّ مِسْتَكْنَى لِمَا الْيُوحِشُ الَّتِي فِي الْغَابَةِ كُلُّهَا نَامَتْ، وَمَضَى عَلَى صَاحِبَتِنَا دِي، وَرَأَى مَا سَاسَهَا وَكَلَّهَا، وَدَوَّرَ فِيهَا الْحَلَبَ.. حَلَبَ الشُّخْبَيْنِ اللَّيْلِ بِشُوعَهَا (۱۲۲)، وَحَطَّهَا فِي ثَرَانِ وَ.. نَمَّ جَهَ فَوْقَ الْمَوَدَّةِ (۱۲۳)، وَرَأَى قَاطِعَ اللَّيْلِ يَكْتَفُ بِهِ صَاحِبَتِنَا دِي.. إِنْ كَانَ حَبَلٌ وَلَا حَاجَةَ بِالسَّيْفِ الَّتِي مَحَاهُ، وَالْمَوَدَّةُ رَأَتْ طَائِرُهُ بِهِ، وَجِئَتْ عَلَى أَوَّلِ الْمَدِينَةِ وَزَلَّتُهُ، وَقَالَتْ لَهُ: هَاتِ أَتَنَّهُ بَقَّةَ السَّيْفِ، وَمَعَ السَّلَامَةِ.. خَذِثَ مِنْهُ السَّيْفُ وَرَأَتْ هَيْئَةً لِحَالِهَا، وَهِيَ ۹۵.. رَأَى عَ الْمَلِكِ، الْمَلِكُ اسْتَقْرَبَ.. قَالَ لَهُ: لَتَنَّهُ لِحَدٍّ بَلُوحَتْ لِسَةً مَا رَحِشَ، قَالَ لَهُ: رَحْتُ، وَادِي الْأَمَانَةِ أَهِيَ الَّتِي أَتَتْهُ طَائِلُهَا.. قَوْمًا مَا رَحْتُ وَقَوْمًا مَا جِئْتُ؟ قَالَ لَهُ: أَيُّوهُ. قَالَ لَهُ: الْبَحْرُ يَكْتَبُ الْغَطَّاسَ.. هَاتِ.. إِنْ صَبَحَتْ الْمَلِكَةُ عَ اللَّيْلِ بِهِ يَهَهُ هُوَ اللَّيْلِ الَّتِي إِحْنَا عَائِرَتُهُ.. مَا صَحَبْتَنِي، يَهَهُ لَنْ مِعِيرَ وَلَا لَنْ جَمِيرَ وَنَقَطَعَ رَقَّتُكَ، خَدَّ مِنْهُ اللَّيْلِ، وَالشَّاطِرُ حَسَنٌ مَضَى رَأَى عَ الْجَنِينَةِ، وَالْمَلِكَةُ شَرِيتَ اللَّيْلِ مِنْ هُنَا يَقُولُ كَانَتْ أَمَا تَحَالِي (۱۲۴).. صَبَحَتْ، وَدَلَّتْ فِيهَا الْعَاقِبَةُ نِي الْأَوَّلَ وَالْخَتَّى.

بَعَثَ الْمَلِكُ الْوَزِيرَ. قَالَ لَهُ: ابْعَثْ خَدَّ يَجْزِي الشَّاطِرَ حَسَنٌ. قَالَ لَهُ: لَا، يَا مَلِكُهُ عَائِرَةُ هِيَاهُ؟ قَالَ لَهُ: عَائِرَةُ الْدِيْلَةُ يَتَشَى. قَالَ لَهُ: هَتَدِي بِتَنَّهُ يَا مَلِكُ لِحَنَائِي؟ قَالَ لَهُ: جَنَائِي ۱۱۹ قَالَ لَهُ: أَيُّوهُ جَنَائِي، وَأَمَا يَهْتَقُلُ فِي الْجَنِينَةِ بِقَاعَتِكَ. قَالَ لَهُ: بَرَضُهُ ابْعَثْ مَائَةً. قَالَ لَهُ: حَاضِرٌ.. أَنَا هَبْعَتْ أَجِيبُهُ تَأْخُذُ مِنْهُ الْوَرْدَةَ الَّتِي لَتَنَّهُ كَانَتْهَا وَمَاضِي عَلَيْهَا، وَلَقَطَعَهَا وَخَلَّاهُ.. وَبِهِ جَنَائِي بُرْصِيَّةٌ مِيتَ جَنِيَّةٌ وَلَا أَلْفَ جَنِيَّةٍ. قَالَ لَهُ: وَإِنْ مَرَضِيْشِ، قَالَ لَهُ: هَيْرُضِي.. وَإِنْ مَرَضِيْشِ نَبِيلَةَ الَّتِي هُوَ عَائِرَتُهُ.. بَسْ مَا نَبِيلُوشِ بَلَنَكْ.. مَضِيْشَ جَنَائِي قَبْلَ كِهْ خَدَّ بَنَتْ مَلِكُ فِي النَّبِيَا دِي كُلُّهَا.. مَا سَمَعْنَاشَ إِحْنَا عَلَى كِهْ، مَبْلَغُ إِحْنَا فَلَنَهُ مِنْ بَيْنِ الْمُلُوكِ، وَبِيْهَ سَبَرُ دَابِرَ (۱۲۵). قَالَ لَهُ: وَالْأَسْ مُتَقُولُ ۹۵.. مَلِكُ وَاحْصَ كَلَامَهُ (۱۲۶). قَالَ لَهُ: يَا مَلِكُ نَاسٌ مِيرَ الَّتِي مُتَقُولُ.. وَحَتَّى إِنْ عَطِيْتُهُ بِتَنَّهُ مَا النَّاسُ مُتَقُولُ بَرَضُهُ أَهَ دِهَ الَّتِي يَدِي بِتَنَّهُ لِحَنَائِي. قَالَ لَهُ: خَلَّاهُ خَلَّاهُ.. إِتَصَرَفَ إِتَنَّهُ.

يَهَهُ الْوَزِيرُ بَعَثَ جَابَ الشَّاطِرَ حَسَنٌ.. إِزَائِيكَ يَا حَسَنُ (۱۲۷).. وَاللَّهِ دَا الْمَلِكُ مَبْسُوءًا مِنْكَ خَالِصٌ.. قَالَ لَهُ: هُوَ فَاهُ الْمَلِكَةُ. قَالَ لَهُ: الْمَلِكُ وَمَافِيَّةُ شُوعِي (۱۲۸) وَسَابَلِي الْمَرْضُوعَ وَتَاعَكَ أَتَخَلَّصُ. قَالَ لَهُ: طَلَبُ.. بَلُوحَتْ أَنَا نَبَذْتُ الْحَلُوبَ بِشَى، وَبَاقِي النَّارِ تَبْدَلُوا الْمَلُوبَ مِنْكَ، فَتَحَّ الْوَزِيرُ خَرَّتُهُ كِهْ جَبَنُ وَقَالَ لَهُ: خَدَّ يَا حَسَنُ، طَلَعَ مِيتَ جَنِيَّةٍ وَقَالَ لَهُ: خَدَّ يَا حَسَنُ، قَالَ لَهُ: اخْدُ أَهَ؟ قَالَ لَهُ: خَدَّ الْمِيتَ جَنِيَّةٍ دِي نَظِيرَ تَعَبِكَ وَخِدْمَتِكَ لَنَا. قَالَ لَهُ: بَسْ أَنَا مَا كُنْتُ خِدْمَتَكَ عَشَانِ اخْدُ مِيتَ جَنِيَّةٍ. قَالَ لَهُ: أَمَا لَكُنْتُ خِدْمَتَنَا عَشَانِ ۹۵ قَالَ لَهُ: إِنَّتَنُ عَارِفُ.. وَابْلَدُ كُلُّهَا عَارِفُهُ. قَالَ لَهُ: يَعْشَى فَصَنَدْتُ الْكَلَامَ الَّتِي كَانَ أَمَا يَقُولُ عَلَيْكَ الْمَنَادِي دَهَ.. دَا كَلَامُ ابْنِ عَمِّ حَبِيبَتِي (۱۲۹). قَالَ لَهُ: لَعَّ دَا مِشْ كَلَامُ ابْنِ عَمِّ حَبِيبَتِي.. دَا كَلَامُ مَلُوكِ، وَأَنَا مَعَايَا وَرَقَّتُ بِكَ. قَالَ لَهُ: مَعَاكَ

وَرَقَّةٌ بِكَهْ!.. قَالَ لَهُ: أَيُّهُ، وَمَا ضَى عَلَيْهَا الْمَلِكُ، وَشَاهِدَ عَلَيْهَا الْقَاضِي.. وَالنَّاسُ الَّتِي كَانُوا قَاعِدِينَ كُلِّهِمْ شَاهِدِينَ عَلَى كِهْ.. قَالَ لَهُ: خَلَّاصٌ.. إِنْ كَانَ مَعَكَ وَرَقَّةٌ خَلَّاصٌ وَرَقَّةٌ هَالِي الْوَرَقَّةُ دِي كِهْ.. مَا عَظَاشْ خَوَاتَا؟^(٧٦).. طَلَعَ الْوَرَقَّةُ مِنْ جَيْبِهِ، وَقَالَ لَهُ: أَمَى، خَذْ مِنْهُ الْوَزِيرُ الْوَرَقَّةُ، وَبَرَّاحْ بِقَطْعِهَا.. بَيْنَهُ الشَّاطِرُ حَسَنٌ مَا صَدَّقَ الصَّبِيحَ طَلِعَ، وَطَلَعَ يَجْعِي عَلَى دِيْعَانِ الْمَلِكِ.. لَقِيَ الْمَلِكُ قَاعِدٌ.. نَحَلَ حِكَاةً عَ الَّتِي حَصَلَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الْوَزِيرِ كُلَّهُ، فَالْوَزِيرُ مَا كَانَشْ يَعْرِفُ إِنْ الشَّاطِرُ حَسَنٌ مَيَّرُوحَ الْمَلِكِ.. فَكَانَ قَالَ لَهُ: إِنْ الشَّاطِرُ حَسَنٌ كِهْ، وَغَرَضَتْ عَلَيْهِ عَشْرُ تَلَاثٍ جَنِيَّةٍ وَمَرْضِيَشْ يَأْخُذْهَا، وَخَتَ مِنْهُ الْوَرَقَّةُ وَقَطَعَتْهَا، وَبَا مَلِكٌ عَشَانٌ يَحْرُسُ الْإِسْنَةَ كُلَّهَا فَجَوَزْنِي بَيْنَكُ.. فَالْمَلِكُ وَافَقَ، قَالَ لَهُ: خَلَّاصٌ، فَالشَّاطِرُ حَسَنٌ رَاحَ الْمَلِكُ وَحِكَاةً فَالْمَلِكُ اسْتَقْرَبَ.. قَالَ: مَيْتَ جَنِيَّةٍ! دَا الْوَزِيرُ قَالَ لِيْ عَشْرُ تَلَاثٍ جَنِيَّةٍ.. شُوفَ يَا حَسَنٌ، أَنَا هَذِيكَ الَّتِي أَنْتَ عَايِزُهُ، إِنْ شَالَتْ تَأْخُذْ لِيْ فُوسِي كُلَّهَا، بَسْ يَنْتِي لِيْ.. قَالَ لَهُ: أَنَا مِشْ عَايِزُ حَاجَةٍ يَا مَلِكُ، وَمَتَشْكِرِينَ قَوِي عَلَى كِهْ، وَخَذْ نَفْسَهُ وَمَعْشَى.. رَاحَ قَدَّمَ الْعِشَّةَ فِي الْجَنِينَةِ وَقَعَدَ.. نَزَلَتْ لَهُ مِيَّةٌ.. سَبَتْ الْحَسَنُ.. آه يَا حَسَنُ.. شَمْتُتَ يَا؟ قَالَ لَهَا: شَمْتُتُ.. إِي هَا قَالَ لَكَ آه؟ قَالَ لَهَا: مَيَّقُولِي يَا.. مِشِي وَرَا الْوَزِيرُ بَرَضَةً وَلَحَسَ كَلَامَهُ.. قَالَتْ لَهُ: مَا تَعْمَلُشْ.. وَلَا تَعَزَّزْ نَفْسَكُ.. أَنَا عَارِفَةٌ إِنْ الْوَزِيرُ مَيَّقَفٌ فِي الْمَكَايَةِ دِي عَشَانٌ يَجْعُرِينِي، وَأَنَا مِشْ مَنَوَّلَةُ الَّتِي فِي بَالَةٍ.. قَالَتْ لَهُ الْكَلِمَتَيْنِ دُولَ، وَخَدَتْ نَفْسَهَا وَطَلَعَتْ عَ الْقَصْرِ.. لَقَتْ أَبُوهَا قَاعِدٌ، قَالَتْ لَهُ: لَاهُ كَدَةُ يَا يَا؟ لَحَسَ خَلَامَكَ عَشَانٌ مِيَّةٌ.. الْمُلُوكُ يَقُولُوا عَلَيْكَ آه.. مَلِكٌ وَلَحَسَ كَلَامَهُ.. قَالَ لَهَا: مَاذَا مَا أَدِيكِيشْ لِيْ أَحَدٌ جَنَانِي.. قَالَتْ لَهُ: الْكَلَامُ بِهِ مِشْ كَلَامَكَ، دَا كَلَامُ الْوَزِيرِ بِنَاعَكَ.. الْوَزِيرُ الَّتِي عَايِزُ يَخْلُكُ مَقْبُورَهُ بَيْنَ الْمُلُوكِ.. وَيَعْنِي مَا كُنْتُ قُلْتُ مِنْ الْأَوَّلِ الَّتِي يَجِبُ الطَّلَبُ بِهِ يَأْخُذُ أَلْفَ جَنِيَّةٍ.. يَأْخُذُ عَشْرَ تَلَاثٍ يَأْخُذُ عَشْرِينَ الْفَتْ.. قَالَ لَهَا: خَلَّاصُ بَقَّةُ الَّتِي حَصَلَ.. قَالَتْ لَهُ: لِيْ مِشْ الَّتِي حَصَلَ.. إِنَّتْ تَبْعَتْ تَجِبُ حَسَنٌ دَلُوحَتْ أَهْ وَفَرَاضِي، وَيَكْتَبِلُهُ عَلَيْهِ دَلُوحَتْ أَهْ، وَلَا أَنْتَ عَايِزُ سِيَرَتِكَ تَبْقَى عَلَى كُلِّ لِسَانٍ.. قَالَ لَهَا: خَلَّاصٌ أَنَا عَطِيتُ كَلِمَةَ لِلْوَزِيرِ، وَهِيَ الَّتِي مَيَّتُجَوَزَكَ.. قَالَتْ لَهُ: الْوَزِيرُ.. الْوَزِيرُ الَّتِي سَنَهُ مِنْ سِنِكَ عَايِزُ تَدِيئِي لَهُ.. الْوَزِيرُ الَّتِي أَنْتَ مِشْ قَابِرٌ تَتَصَرَّفُ فِي حَاجَةٍ مَعَاهُ، حَتَّى فِي بَيْنَكُ.. عَايِزْنِي أَوَافِقُ وَأَتَجَوَّزُهُ.. قَالَ لَهَا: خَلَّاصٌ، مَحْمُودُشْ قَائِدَةُ الْكَلَامُ بِهِ.. قَالَتْ لَهُ: لِيْ.. دَا مَتَّه قَائِدَةُ وَطَنُ.. أَنَا مِشْ قَصْرُ هَدِيدُهُ، وَلَا أُبْعِدُهُ^(٧٧).. دَاذَا مِنْ لَحْمٍ وَبَنَمَ، وَإِنْ كُنْتُ نَابِي عَلَى كِهْ أَنَا مَسِيْبِيكَ الدُّنْيَا كُلَّهَا وَأَمَشْ.. قَالَ لَهَا: حَسَنٌ عَلَيْكَ تَعْمَلِي كِهْ^(٧٨)، وَأَنْ سِيْبِي الْقَصْرِ بِهِ مِشْ مَتَرَجِعِلُهُ نَابِي، وَلَا مَتَقِي يَنْتِي وَلَا أَعْرُكُ.. قَالَتْ لَهُ: أَحْسَنُ.. خَيْرٌ مَا يَقُولُوا بِدَنَ الْمَلِكِ الْفَلَانِي الَّتِي لَحَسَ كَلِمَتَهُ، وَمَعْشَى بَيْنَهُ لَوَزِيرُهُ خُوفٌ مِيَّةٌ.. قَالَ لَهَا: إِخْرُسِي.. وَبَرَّاحْ ضَانُوَهَا كُلَّيْ وَزَايَحَهَا بِرَهَ الْقَصْرِ^(٧٩)، وَقَالَ لَهَا: فِي سَنَتِي دَاهِيَةٍ، مِشْ عَايِزُ أَشُوفُ وَشَلُ.

لَمْتُ هَدِيْسَهَا يَا نَفْسَرِي فِي سَنَتْلَهُ، وَخَدِيَّتَهَا وَنَزَلَتْ عَلَى حَسَنُ.. هِيَ وَالْجَنَانِي قَاعِدِينَ قَدَّمَ الْعِشَّةَ شَافُوَهَا.. دَا سَبَتْ الْحَسَنُ، مِشِيَا عَلَيْهَا لَمْ يَمُوعَهَا عَلَى خَدَمَا.. آه مَالِكُ! حَكَّتْهُمْ عَ الَّتِي حَصَلَ كُلَّهُ.. قَالَ لَهَا حَسَنُ: وَمَتَرَجِي قَاهُ دَلُوحَتْ.. قَالَتْ لَهُ: مَقْعَدٌ مَعَاكَ، تَقْعَدِي مَعَانَا! تَقْعَدِي مَعَانَا قَاهُ بَسْ، وَالنَّاسُ مَتَقُولُ آه.. قَالَتْ لَهُ: النَّاسُ يَقُولُ الَّتِي تَقُولُ.. وَعَلَى كُلِّ رُوحٍ يَا سِيْبِي مَاذَا الْمَالُونِ يَجْعُبُ كِتَابًا دَلُوحَتْ^(٨٠).. قَالَ لَهَا الْجَنَانِي: بَرَضَةً يَا بَنَتِي يَلُزَمْنَا مَوَافَقَةَ جَلَالَةِ الْمَلِكِ.. هِيَ الْمَالُونِ يَقْدَرُ يَجْعُبُ مِنْ غَيْرِ الْمَلِكِ مَا يَوَافِقُ.. قَالَتْ لَهُ: مَا لِيْكَنْ نَعْمَةُ أَنْتَ بَسْ يَا عَمِي حَافِظُ.. رُوحُ مَاذَا الْمَالُونِ أَنْتَ وَمَتَالِي.. قَالَ لَهَا: أَنْتِي حُرَّةٌ يَا بَنَتِي.. أَنَا عَبْدُ الْمَلِكِ^(٨١).

رَأَى الْجَنَائِزُ يَجِيبُ الْمَأْدُونُ، وَهِيَ يَا دُوبُ هَتَدُخُلُ تُحُطُ شَتُطْطَهَا فِي الْعِشَّةِ وَالتَّيَامَةِ قَامَتِ^(٨٧).. اهـ..
 هُوَ لَيْتَ؟ قَالُوا: دَا مَلِكُ جِي دِيَشَتَ يَأْخُذُ الْمِدِينَةَ وَاللِّي فِيهَا^(٨٨).. قَالَ لَهَا: مَا تَخَافِينَ.. حَلَّيْكِ لَتِي هِنَا
 بَسْ، وَانَا هَطْلَعُ أَشْوَفُ أَهَ الْمَتَّصُوعُ دَهْ وَاجِي، سَابَهَا قَاعِدَةُ قَدَامِ الْعِشَّةِ، وَطَلَعَ لَبْرَهَ لَقَى النَّاسَ أَمَا يَتَوَلَّى
 أَسْتَوِي يَا رَبِّ.. اهـ يَا جَمَاعَةَ الْحِكَايَةِ؟ قَالُوا لَهُ: الْمَلِكُ الْفِلَانِي جَابِبُ دِيَشَتَ كُلُّهُ وَجِي يَأْخُذُ الْمِدِينَةَ وَالَّذِينَ
 بَتَاعَهُ مَشَى قَادِرُ يَفُتْ قَدَامَهُ، وَخَلَّاهُمْ هَيْكَسَرُ بَابِ الْمِدِينَةِ وَهَيَدُخُلُ عَلَيْنَا، هُوَ سَمِعَ كَهْ.. وَادَارَى فِي رُوبِ
 عَشَانِ مَا حَدَشَ يَشْوَفُهُ، وَفَرَّكَ الشَّعْرَتَيْنِ بِتَوَعِ الْمُهْرَةِ فِي إِيْدِهِ، وَدِي جَانَّتْ.. شَبِيكُ لَبِيكُ.. قَالَ لَهَا: أَيْدِيكِ
 شَابِقَةُ بَعِيكُ، قَالَتْ لَهُ: ارْكَبْ.. سَيْفُ أَبِييَا أَهَتْ وَارْكَبْ، هُوَ ابْنُ مَلِكٍ وَمَعْلَمُ كُلِّ حَاجَةٍ.. خَذَ مِنْهَا السَّيْفَ
 وَارْكَبَ فَوْقَ ضَهْرِهَا، لَقَاهُمْ خَسْرُوا الْبَابَ وَدَاخِلِينَ عَ الْمِدِينَةِ وَالْجَعِيصُ يَفُتْ^(٨٩).. النَّاسُ وَاقِفَةٌ بَقَّةُ تَتَفَرَّجُ،
 وَاحِدٌ لَوْحَدَهُ قَدَامُ دِيَشَ بِحَالِهِ، يَنْزِلُ فِيهِ حَصَدٌ.. مِين دَهْ يَا وَلَادَهْ وَكَانَ قَادَهُ مِنْ بَدْرِي؟ مَا حَدَشَ
 يَعْرِفُهُ.. مَاوَرَجَهْ مِنْ بَلَدُهُمْ عَ الْجَيْتِيَّةِ يَتَاغِ الْمَلِكُ لَا حَذَّ شَافَهُ وَلَا هُوَ شَافَ حَذَّ، فَمَحَدَشَ يَعْرِفُهُ.. قَالُوا..
 أَهْ وَاحِدٌ وَخَلَّاهُ، وَرَبَّنَا يَعْتَوُكُنَا.. فَضِلَّ يَحَارِبُ لَوْحَدَهُ لَمَّا قَرَّبَ يَخْلُصُ عَ الدِّيَشِ دَهْ اللَّيْ جِي يَأْخُذُ
 الْمِدِينَةَ.. وَيَعُدُّ مَا كَانَ الدِّيَشِ يَتَاغِ الْمَلِكُ أَمَا يَجْرِي قَدَامَهُ، بَقِيَ هُوَ أَمَا يَجْرِي قَدَامُ الشَّاطِرِ حَسَنَ، فَفِيهِ
 وَاحِدٌ مَعَا يَتَاغَهُ دِي.. اللَّيْ أَمَا يَرْمُوهُمَا دِي فِي الْحَرْبِ غَيْرَ السَّيْفِ يَفُتِي.. أَيْدِي حَرِيَّةٌ.. قَدِمَ رَمَاهَا عَلَيْهِ
 فَجُتْ فِي قُوْرَتِهِ جَرَحَتْهُ^(٩٠).. وَاحِدٌ مِنَ الدِّيَشِ دَهْ رَمَاهَا عَ الشَّاطِرِ حَسَنَ فَجَرَحَتْهُ فِي قُوْرَتِهِ، وَالنَّاسُ شَابَقَتْ
 كَهْ.. يَا سَاتَرِي يَا رَبِّ، أَسْتَوِي يَارَبِّ، وَهَوَ أَهْ كَيْسُ الطَّافِيَّةِ عَ الْجَرَحِ^(٩١).. وَبَدَا الرَّابِلُ دَهْ لَمَّا مَوْتُهُ، وَاللِّي
 فُضِّلُوا مِنَ الدِّيَشِ دَهْ خَدَمَهُمُ الْمَلِكُ يَتَاغَهُمْ وَيَأْتِي الزُّغَارِيَّةُ بَقَّةُ اِسْتَحْلَطَتْ وَالطَّلَبُ وَالزَّمَنُ.. وَالْبَهِيحَةُ
 مَا صَبَتْ^(٩٢)، وَهَوَ فَضِلَّ لِحَدِّ اللَّيْلِ مَا نَحَلَّ، وَنَحَلَ الْمِدِينَةَ فِي وَسْطِ النَّاسِ، مَا حَدَشَ يَعْرِفُهُ.. الْمُهْرَةُ بَقَّةُ
 مِشَبَتْ.. خَذَبَ السَّيْفَ وَمِشَبَتْ، وَهَوَ نَحَلَّ مَا حَذَّ عَرِفُهُ.

يَرْجِعُ مَرْجُوعًا لِيَمِينٍ؟ لَسِيَتْ الْحُسْنُ.. قَاعِدَةُ مِسْتَقِيَّةٍ، اللَّيْ طَالِعَ يَشْوَفُ الْحِكَايَةَ أَهْ وَيَرْجِعُ، وَاللِّي رَأَى
 يَشْوَفُ الْمَأْدُونُ وَجَاجَشَ، وَفَلَعَانَتْ.. شَوِيَتَيْنِ وَجِي مِين؟ عَمَكُ حَافِظُ.. الْجَنَائِزُ.. إِي يَا عَمِي حَافِظُ.. يَفُتِي مَا
 جِيَتِيشَ الْمَأْدُونُ؟ قَالَ لَهَا: وَاللَّهِ يَا بَتِي مَا حَذَّ قَاعَدُ فِي بَيْتِهِ.. النَّاسُ كُلُّهَا طَلِعَتْ فِي الشَّوَارِعِ.. وَمَا حَدَشَ
 قَاعَدُ فِي بَيْتِهِ.. أُمَالِ حَسَنَ قَادَهُ؟ قَالَتْ لَهُ: طَلِعَ وَرَكَ عَلَى طُولِ يَشْوَفُ أَهَ الْحِكَايَةِ، وَجَاجَشَ لِبِلُوخَتْ، قَالَ
 لَهَا: تَلَاقِيهِ مَعَ النَّاسِ فِي الشَّوَارِعِ مِسْتَقِيَّةً الْفَارِسَ اللَّيْ حَاشَ عَلَيْهِمْ وَعَنَ الْمِدِينَةَ.. مِين دَهْ يَا عَمِي حَافِظُ؟
 قَالَ لَهَا: وَاللَّهِ يَا بَتِي مَا حَذَّ عَارِفُ.. أَمَا يَفُولُوا فَارِسَ رَاكِبَ مَهْرَةٍ سَمَرَهُ أَمَا تَضْوِي زِي السَّمْسِ، وَبَحْجَلَهُ
 فِي رَجْلَيْهَا بِحَلِيْنِ بِيضٍ، وَبَحْجَلَهُ فِي قُوْرَتِهَا بِحُجَابِ الْبَيْضِ، وَلَوْلَا هُوَ كَانَتْ الْمِدِينَةُ وَفُتْ فِي أَيْدِيْنِ الْمَلِكِ
 الْغَرِيبِ دَهْ.. وَمَا حَدَشَ عَارِفَ كَانَ هِيَعْمَلُ فَيَنَا أَهَ الْمَلِكُ دَهْ، وَهَمَّ فِي الْكَلَامِ دَهْ وَحَسَنَ جِي.. كَابِسَ بَقَّةُ
 الطَّافِيَّةِ فِي رَأْسِهِ عَشَانِ الْجَرَحِ مَا يَبَانُشُ، وَالنَّاسُ أَمَا تَزُغَرَتْ فِي الشَّوَارِعِ، وَتَزْمَرُ وَتُطِيلُ.. وَفَرَحَانَةً.. قَالَتْ
 لَهُ: دَهْ كَلَامُ يَا حَسَنَ.. تَسِيَبِيْنِي قَاعِدَةُ لَوْحَدِي كَهْ فَلَقَانَتْهُ عَلَيْكَ.. قَالَ لَهَا: زَيَّ بَقَصْتَهُ.. حَلَّكَ عَلَيْهِ، أَصْلَ اَنَا
 نِسِيَتْ نَفْسِي وَفَعَدْتُ أَفْتَرَجُ مَعَ النَّاسِ عَ الْفَارِسِ دَهْ اللَّيْ رَيْنَا يَعْتَوُكُنَا.. قَالَتْ لَهُ: وَمَعْرِفَتُوشَ مِين هُوَ؟ قَالَ
 لَهَا: مَا حَدَشَ عَرِفَ مِين هُوَ لِحَدِّ بِلُوخَتْ.. أَمَا يَفُولُوا النَّاسُ مَتَزَوَّجَ الْمَلِكِ وَتَقُولُ لَهُ يَشْوَفُ مِين الْفَارِسِ دَهْ.

يَبِيْهْ أَهْ؟ الْمَلِكُ فَعَلَا طَلَعَ مَنَادِي فِي الْمِدِينَةِ وَيَقُولُ: فَارِسَ الرِّمَانِ يَطْلُهُرُ وَيَبَانُ، وَعَلِيَّةُ الْأَمَانِ.. فَارِسُ
 الرِّمَانِ يَطْلُهُرُ وَيَبَانُ وَعَلِيَّةُ الْأَمَانِ.. يَوْمَ وَاتَيْنِ وَتَلَاتَهُ وَمَعْمَرَهُ مَا حَدَشَ طَلُهُرُ.. قَالَ الْوَزِيرُ الْمَلِكُ: يَا مَلِكُ دَهْ
 مِشَ بَنِيْ اَدَمَ.. دَا نَجَدَهُ بَعَثْنَا لَنَا رَيْنَا مِنْ السَّمَاءِ وَبَرَّجَعَتْ لِسَمَاءِ.. وَالنَّاسُ عَائِدَةٌ تَفْرَحُ.. فِلَاحِنَا نَعْمَلُ لَيْلَةً

كَبِيرَةً لِرَجَةِ اللَّهِ، وَالنَّاسَ كُلَّهَا تَأْكُلُ وَيَتَشَرَّبُ وَيَتَمَسَّطُ الَّتِي رَيْنَا شَالَ عَنْهُمْ الْخَمَّةُ دِي. قَالَ لَهُ: خَلَّاص.. دِه
لَوْ كَانَ بَنِي آدَمَ فَعَلَّا كَانَ طَهْر.. دَا الْمَادِي اَيْلَةَ عَشْرِ تَيَّامَ يَنْلَدِي عَلَيْهِ.. دِه لَوْ كَانَ بَنِي آدَمَ فَعَلَّا كَانَ طَهْر،
قَالَ لَهُ: حُبِّ وَنِعْمَلِ اللَّيْلَةُ الْكَبِيرَةُ دِي اَيْمَتِي، وَقَاهَا (٨٨) قَالَ لَهُ: اِعْمَلْهَا بِكَرَّةٍ، وَحَظَّيْهَا فِي الْجَنَّةِ بِتَاعَتِي.
الْجَنَّةِ بِنَاغِ الْفَصْرِ، الَّتِي هِيَ فِيهَا مَيَّةٌ.. سِتِّ الْحُسْنِ وَالشَّاطِرِ حَسَنٌ.

يَهْ طَلَعَ الْمَادِي فِي الْمِيْنَةِ اِنْ الْفَارِسِ بَدَّ نَجْدَهْ مِنْ السَّمَاءِ وَرَجَعَتْ لِلسَّمَاءِ، وَالْمَلِكُ فَيَعْمَلُ لِيْلَةَ لِرَجَةِ اللَّهِ
بُكَرَةً فِي الْجَنَّةِ بِنَاغِ الْفَصْرِ بِتَاعَةِ كُلِّ النَّاسِ مَدْعِيَةً فِي اللَّيْلَةِ دِي. وَالْحَاضِرُ يَطْلُنُ الْغَائِبَ، تَصْبُو بِقَهْ
الزِّيَّاتِ فِي الْجَنَّةِ وَالْكَهَّارِبِ.. حَاجَهْ.. لَيْلَةُ مَلُوكَ بَقَهْ.. وَالنَّاسُ كُلُّهَا جِتْ.. الْفَقِيرُ قَبْلُ الْغَنِيِّ.. وَاشْتَقَلَّ
الرَّقْصَ وَالطَّلْ وَالزَّمْر.. وَسِتِّ الْحُسْنِ قَالَتْ: مَا تَجِيي يَا حَسَنُ نَزُوحَ تَقْفِرُجْ دِي النَّاسُ كُلُّهَا مِمَّا تَقْفِرُجْ.
قَالَ لَهَا: مَهْتَفِرُجْ عَلَيَّ اَهْ؟ قَالَتْ لَهُ: لَعَّ يَلَا (٨٩). يَهْ وَحَوَا، الْوَزِيرُ قَاعِدُ كَهْ جَنْبَ الْمَلِكِ دِي الْبَرِّ شَافَهُمْ (٩٠)..
مِسْقَاطُ هُوَ بَقَهْ فِي الشَّاطِرِ دِي الَّتِي خَدَّ مِنْهُ يَنْتِ الْمَلِكُ.. فَلَمَّا شَافَهُمْ رَاحَ قَائِمُ فِي وَسَطِ النَّاسِ وَمِشِي
عَلَيْهِمْ.. وَقَالَ لَهُ: اَهْ يَا وَلَدُ الَّتِي جِيْبَتْ هِنَا.. هَا اَنْتَهْ عَيْنُكَ قَرَعَا (٩١).. الَّتِي هُوَ يَعْنِي جِي وَجَائِبَ بِنْتِ الْمَلِكِ
مَعَا، وَرَاحَ مَتَعَرِّمَ بِكُلِّ مَا عَنْدهُ وَرَاحَ ضَارِبَ الشَّاطِرِ حَسَنَ بِالْكَفِّ، الْمَاقِيَةِ وَقَعَتْ، وَيَا بَنَ الْجُرْحِ الَّتِي فِي
قُوْرَتِهِ. النَّاسُ شَافَتْ الْجُرْحَ مِنْ هَذَا وَالْعِيَامَةُ قَامَتْ.. هُوَ دِه الَّتِي كَانَ رَاكِبَ الْمَهْرَةِ الْمُسَوَّرَةِ.. هُوَ دِه الْفَارِسِ
بَعِيْتَهُ الَّتِي اِحْنًا شَفَلْنَا أَمَا بِحَارِبٍ لِرَجْدَهْ، وَهُوَ دِه الْجُرْحِ الَّتِي اِنْجَرَحَتْ فِي قُوْرَتِهِ، وَهُوَ دِي الْعَلَامَةُ بِتَاعَتِهِ.
قَامَ الْمَلِكُ قَالَ لَهُ: اَنْتَهْ؟ قَالَ لَهُ: اَيُّوَهْ اَنَا فِلَانُ ابْنِ الْمَلِكِ الْهَلَانِي، وَحَصَلْ كَذَا وَكَذَا وَكَذَا.. وَكَهَّالَةُ الْحِكَايَةِ مِنْ
طَلَقُ لِيْسَلَامَرُ عَلَيَّ (٩٢)، وَالْوَزِيرُ فَطَعَ الْوَرَقَةَ.. وَحَكَّى الْحِكَايَةَ كُلَّهَا. يَهْ النَّاسُ اَتَلَمَّتْ عِ الْوَزِيرِ، مَوْتَهْ،
وَالْمَلِكُ تَارِي (٩٣) عِ الْمَاتُونَ قَالَ لَهُ اِكْتُبْ كِتَابَ بِنْتِي عِ الشَّاطِرِ حَسَنَ بِلُوحَتْ، وَدِي تِيَهْ لَيْلَةُ الْفَرَجِ بِتَاعَهْ،
وَاتَجَوَّزْ الشَّاطِرَ حَسَنَ سِتِّ الْحُسْنِ، وَيَقِي الْوَزِيرَ مَطْرَحَ الْوَزِيرِ الَّتِي مَاتَ دِه، وَمَاشَا فِي الثَّهَاتِ وَالنَّبَاتِ،
وَحَظَّيْنَا حَيَّيْنَا وَبَنَات.

« للزراوية: خيرة احمد عبدالله - أمية - روية منزل - مواليد عام ١٩٤٠ - قرية «أعطى الوفاق» مركز «بني مزار» محافظة

«المنيا»

* مكان جمع الحكاية وتاريخها: أعطى الوفاق، ١٩٨٨م.

« هذه الحكاية هي أصل النص الشعري العامي الذي أعده الشاعر الراحل/ فؤاد حداد ورفيقه متولى عبداللطيف بعنوان
«الشاطر حسن» أيضاً، مع بعض خلاصات بسيطة؛ لكنها حاسمة، بين الأصل والنص المعد، اقتضتها طبيعة مرحلة
الاستيعاب لهذا المصدر راجع البحت: الشاطر حسن على مسرح وكالة الفوري - مجلة الفنون الشعبية - العدد (٢٠) -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - يوليو - أغسطس - سبتمبر/ ١٩٨٧ - من: ١١٧ - ١١٩]. وتتلق نهاية النموذج للحكاية،
أو نكتته، مع نهاية نص الشاعر الراحل، بيد أن هناك نموذجاً شعبياً آخر للحكاية يتزوج فيه الشاطر حسن سِتِّ الْحُسْنِ
والجمال، ويعود بها إلى ملكة أبيه، معتقياً صورة السُلطة، ومحققاً لشعبه الحب والعدالة والخير. وسوف نقوم بنشر
هذا النموذج في عدد لاحق.

* المفردات والعبارات المستخلصة ومعانيها.

١ - متجوز: متزوج، مما أحذفوا به قلباً مكانيّاً.

٢ - تَطَلَّعَ: تنجب.

٣ - يَنْشُرِي: يا نظري، مما لُفِّوا ظاهراً، وهو تعبير مقصور على النساء، يقصد به استدعاء النظر في هذا المعرض
للكتاب.. هُوَ: هي (هو) الضميمة.. دِه: هي (هذه الضميمة).

٤ - لَعَّ: هي (لا) الضميمة، حرف نفى لفراقها للملك الفل، وهو ان يفعل.

٥ - بِرَغْمِه: بغضه، بغضه لهذا، تقوم هنا مقام أداة وصل بمعنى الذي لإفادة الاستتار.

- ٦ - ضُرَّةٌ = الضربة للمرة للمرة زوجها، وهي من «الضرب»، ضد النفع.
- ٧ - انتَه: هي (انت) القصيدة.
- ٨ - اصل: أيًا.
- ٩ - دُفِنتها: حُجرتها.
- ١٠ - دُفِنتها للجرية: كلمة آخر الليل، أي وقت اللبس.
- ١١ - قُلعت مَطَرًا: تجرت مَرَمًا من ملابسها.
- ١٢ - وَشَّها: وجهها. - يَتَد: يجرى هنا بمعنى تلك.
- ١٣ - رِيَد: واد.
- ١٤ - دُر: هؤلاء أو الأشرار.
- ١٥ - على وَشَّه يا فتاح يا علي: تعبير يقيد معنى سحابة الوجه وجماله وقمته بالقبول.
- ١٦ - عَرِبت عَرِبت وأَعلما فَرَض.
- ١٧ - رِي: مثل.
- ١٨ - كَ: هكذا.
- ١٩ - فاد: أين.
- ٢٠ - أد: كيف.
- ٢١ - لَنُشُور: أصبح قانًا على الذهاب، في قضاء ما يريد، أو ما يطلب منه، بمفرده.
- ٢٢ - مَحْجبة ومَحْجلة: «الحجاب» يلبس في جبين الفرس. - وه الحول: يلبس في ثوانه أو في ثلاث منها أو في وجليها، وهو لا يجاوز الأرسا؛ لأنّها مواضع الأحبال، أي الخلاخيل والقيود.
- ٢٣ - يَصْرِفها: يضعها عنه ويستيقظا لنفسه.
- ٢٤ - علام: «العلام» هو للتعليم.
- ٢٥ - يَرْدِيها: يستقيها. مما قلوا سيئه زايًا.
- ٢٦ - أَمَل: يتكلم في الخيم للشفقة، تجمي هنا تساوية لإفادة اللطافة.
- ٢٧ - مَلِيَق: من الضيق الذي هو ضد التشويع والسرور، مما قلوا ضاده: دأ.
- ٢٨ - يَصْرِف: يبعث. يوجد في اللجج.
- ٢٩ - يَناسِرند: يصيرون ليلته، فتكون بذلك تنسيبهم، أي قريبهم.
- ٣٠ - يَافَته: يبعث له برسول، أو أرسل له كتابًا، أو غير ذلك.
- ٣١ - يَرِي: يتشجع إليه الياء للفرقة، لها: معان عديدة تفهم من السياق، وهي هنا تليد الترتيب والتعليق.
- ٣٢ - كَر: بمعنى مثل أو مثله.
- ٣٣ - خَف: عطفا: أي غفل بها، وتسمى ليلة للسفر والعروب، عتدم طيلة اللطافة.
- ٣٤ - المَنتَوِرة: هي (الستور)، كلمة إيطالية. نَحَلت إلى العامية تمنى المرأة أو اللثة الجميلة للثقة.
- ٣٥ - يَلِي مطرِش: عطفا: أصبح يتساقط عليها لينة وزخية.
- ٣٦ - تَلَتَ قِيَمًا: التل: اشتعلت، يَكُنِي بذلك «من شدة الحقد أن اللبظ أو الفيرة أو ما أشبه.
- ٣٧ - تَهَرِي: يتكلم: تعبير غامض يقيد الحديث، وألفة الحديث: الفانج من الحقد أن اللبظ أو الفيرة أو ما أشبه.
- ٣٨ - مَلِي: بكلمة بمعنى لائن. - لَمَنا: نحن، وهي معربة عنها.
- ٣٩ - وَلِي: الأصيلة: أي بالهذه من مصيبة، ويجمعونها على مصايها.
- ٤٠ - دُشَاتِي: منى: من الجمع دُشَل، يَكْسِر الماء وتشديد أثناء اللطافة، وهو حُبز رفوق ورأسه مصنع من مَاقِي اللزقة الشملية، يوقد يضاد إليه قليل من بَقِيص اللحم. ويقال إن كلمة دُشَاتِي، كلمة فرعونية قديمة معناها: الخبز.
- ٤١ - ضُهرِي: ظهرِي، مما قلوا بطنه ضُهرًا.
- ٤٢ - يَرِي: يربح عليه حشرة.
- ٤٣ - لَتِي: هي (انت) القصيدة.
- ٤٤ - تَحْمِصون دُجَرِي: «الحصمة» حشرت الفرس، وبه البركسة. «ضرب» الأضرب بالقدحين الأماميين على التوالي وبلف يسيرة.
- ٤٥ - لَنَ: يَلِي: غضبًا شديدًا من الخوف، للناجزة.
- ٤٦ - تَصَحِي: تنظي من مرضها.
- ٤٧ - لَلْمُوب: خال طلي: أي الخلل عليه السيلة.

- ٤٨ - إلى في سكتي يخليلى: أى الذى فى طريقى يتخلى جانباً، وهو تعبير يكتى به عن شدة السرعة.
- ٤٩ - فكفى: اسم إشارة فى العامية للبعد.
- ٥٠ - سكتيت: يقارون: سقط الولد من بين أمه، ولا يقارون وقع، وهو صحيح لغة، والمعنى الذى نفسه من بطنها قبل تمامه.
- ٥١ - بروج مرجونا: أى يعود بنا الحديث.
- ٥٢ - التهم: الاتهام، ومغزها عندهم «فيمته»، وفى اللغة (الوهم) هو اللثوب البالى، والجمع (أهدام).
- ٥٣ - سبر: «السبر» هو العادة الجماعية المتعارف عليها.
- ٥٤ - صحا: أيقظه.
- ٥٥ - تما: هى تعالى، لكنهم أحياناً ما يجذفون المقطع الأخير منها، وإذا لزم التنوين.
- ٥٦ - باصم: اسم الفاعل من «بص يبعص»، أى متطلعة وفى اللغة (البص) هو اللمعان. وه التراسية: كلمة إيطالية دخلت إلى العامية، ومعناها: الشرفة. و«البلكونة» أصلها إنجليزى، وقد أرادت بها الراوية توضيح معنى كلمة «التراسية»، التى خشت أن تكون مستقلة على المثلثين.
- ٥٧ - صبحان: صبحان - اللى: الذى.
- ٥٨ - اكتشف: خيل خجلاً فُعب بدماء وجهه، فهو مكشوف.
- ٥٩ - خير صبحان: رد لتسمية صبحان الخير، بأحسن منها، وهو شائع فى القرية التى جمعت منها الحكاية.
- ٦٠ - مش على طول إيدنا: أى لا تقدر يدنا على أن تطولها، للفخر أو لوضاعة أو لغير ذلك.
- ٦١ - دايه: مهتره.
- ٦٢ - مرة الملك: أى زوجة للملك.
- ٦٣ - ليه: هى (البقرة) أنثى الأسد. ولأن لهذه الكلمة دلالة سبية فى الفكر الشعبي، فقد احتاطت الراوية بما ساقته من حديث سبق الكلمة، ووضعتها بين قوسين لذلك، ثم احتاطت بعد ذلك فى السرد، فلم تذكر هذه الكلمة مرة ثانية.
- ٦٤ - شفى: يشفى: يشفى بأشياء فى حركة دائية، تذكرها الراوية فيما بعد.
- ٦٥ - حاجت: حاجة، مما أبقا على تنوينه، ولكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع.
- ٦٦ - شُيْكَ لُيْكَ: إذا كانت «لُيْكَ» من التثنية يكون معنى العبارة «أنا مقبلة على طاعتك»، لأن أصل التثنية هو الإثارة بالمكان، وتكون «شُيْكَ» اتباع تقدم عن موضعها، والنصب يكون على المصدر. أما إذا كانت «لُيْكَ» من (اللب) أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة: دار فلان ثُلب داري، أى تعادىها) يكون معنى العبارة «أنا أواجهك بما تحب إجابة لك»، وإليه هنا تكون التثنية، وإليها دليل على المصدر للمصدر.
- ٦٧ - فضلت: قلت.
- ٦٨ - الشخبة: مثنى «شُغب»، وإن كان يقصد بهما الجمع. و«الشُغب» جريان اللين فى الإثاء وقت الحلب وهو صحيح لغة.
- ٦٩ - قزان: زجاجة. - نط: فز.
- ٧٠ - تلجأيل: من الحيلة، أى كأنها كانت تحاول لشئ تبغى الوصول إليه، ولم تكن مريضة.
- ٧١ - لُفْه: «الفند» هو الشئ أو الشخص غير المتسق مع نظائره وأشباهه - ويه سبر دابر: وتصيح عادة شائعة.
- ٧٢ - لحس كلامه: أى رجم فى كلامه وحل عنه، وليس هذا من شيع اللوك عند العامة.
- ٧٣ - زُيْكَ: كيف حاله؟
- ٧٤ - بعافيه شويو: أى مريض، فهم كما يقارون عن الأعلى «بصير»، يقارون أيضاً عند السؤال عن مريض أو الإخبار عنه أنه «بعافيه» تقارلاً له بالسلامة والصحة.
- ٧٥ - كلام ابن عم حديثه تعبير شائع يفيد أن ما جرى لم يكن غير مجرد كلام، ليس أكثر.
- ٧٦ - ما عشاخ خوات: لم يشك فى أن الولد يمكنه أن يفعل ما فعل، فامتنة.
- ٧٧ - إبعيد: الطاع كبر من الأرقص، كان يعلمه الولد للنوى الحظوة عندهم.
- ٧٨ - حسك عيتك: أشد أساليب التحذير فى اللهجة العامية، إذ لا ينبغي لأبنة الملك أن تحس حتى بمجرد الرغبة فى مغادرة قصر أبيها، لا أن تمل عيناً بيأتاً.
- ٧٩ - زايها: اسم الفاعل - «زاع يزيع زوج» فى العامية، أى يدفع أهدأ بيديه طارداً له، وإليه، شمير المؤنث: مفعول به.
- ٨٠ - وعلى كُلى: (وعلى كلى)، مما أبقا على تنوينه فى العامية.
- ٨١ - لنا عبد المأمور: هى فى العامية «أنا عبد مأمور» و«لها» حرف على منطق الراوية لها.
- ٨٢ - يا دويو: تؤدى معنى بالكاد.
- ٨٣ - بديشه: بيجشه.

٨٤ - الجعيع: القوى الشديد لو الپاس.

٨٥ - قورق: جبهته.

٨٦ - الطافق: غطاء رأس شعبي يصنع من الصوف في القرية التي جمعت منها الحكاية.

٨٧ - الهيصا: الضجة المصحوبة بهرج شديد، وغالباً ما تستخدم للتعبير عن الفرح والسرور.

٨٨ - ايمتى: هي «مئة» الفصيحة.

٨٩ - يله: هيا.

٩٠ - الپوق: جلد يحشى تيناً ويجفف لتلا يفسد، ويوضع لليلة أو الجاموسة التي لقت وابيها كي تظنه ابنها لتطلب.

٩١ - عينك قورعا: تعبير شعبي يعنى عدم حياء من يقال له.

٩٢ - من مطلق لسلامو عليك: لازمة من لوازم الاختصار في السرد، وهي تعنى من البداية إلى النهاية.

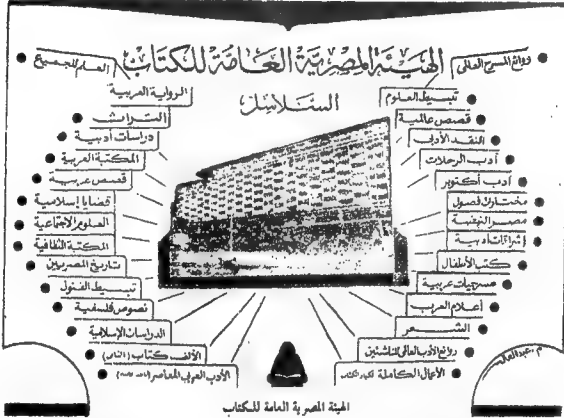
٩٣ - نادم: نادى، من النداء وليس المنامة.



الهيئة المصرية العامة للكتاب

كوديش النيل - بولاق - القاهرة UN تليكس جيبو ٩٢٩٣٢ - القاهرة -
٧٧٥٠٠٠ : ت

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة ثالي جانب
مكتباتها العامة المعاصرة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي
تقدم الكتاب بلوخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً المجلات الآتية :

القاهرة ، إبداع ، المسرح .

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول ، عالم الكتاب ، علم النفس ، القصة ، العلم والحياة ،
الفنون الشعبية .

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. سمير سرهان

الحماة

فى الأدب الشعبى المصرى

د. محمد عبد السلام إبراهيم

الحماة أم الزوج، وشهرتها فى صراعها مع زوجة ابنها مشهور فى الشرق والغرب، ومن الأمثلة المشهورة: (الحمة حمه)^(١)، ويقصون عنها القصص الكثيرة، وقد قال فيها بعض العوام بعض الإجمال:

قف واستمع وأملا الألفهام
أصبح تكون عينك غفلة
لما رأيت منهم نكبات
يقوم يعمل حائله زعلان
إن كان جواز قل لى عليه
ست جميلة وأهل أمان
وتجمع العيلة وتهلل
يلقى الدار بالفرح ملانة
هو جنون جالك ولا إيه
دى فضيحة حتنا بقت رنانة
تلاتين ليلة طوال ملاح
وأم العريس تجرى فرحانة
..... إلخ

إن كنت داير وابن غمــــــــــــــــرام
قصصة ظريفة بالأحكام
قلتها فى غيرة الحموات
لما تشوف ابنها نشوان
تقوله اسمه زعلان على إيه
وأنا أخطبك بنت البية
من لطشتها تقوم وتطيل
يدخل جوزها يقف يتأمل
يقول لها جوزها جبرى إيه
الجبرسة دى أمال على إيه
ويعندما ينصبوا الأفراح
والهم عنهم راح وانزاح
.....

حولها من حكايات، وما دار حولها من نكات، ويستشهد على ما قال بذلك للزجل الذى يصور الحماة فى حال غيرتها من زوجة ابنها، ومحاولات التفريق بينهما، واستبدالها بآخرى.

وقد اتخذت الحماة موضوعاً للتكثيف على الألسنة؛ حيث يخض الأستاذ أحمد أمين «الحماة أم الزوج» بعديته، ويشير إلى الطابع العدائى الذى يطبع العلاقة التى تنشأ بينها وبين زوجة ابنها فى كثير من الأحيان، كما ينبى إلى ما تسع

بينهما، فليس لأحدهما إلا الآخر، وهما يمثلان وحدة متماسكة.

فإذا لم تكف «الحصاة أم الزوجة» من شرها، وأصرت على «التقار، وعمل المشاكل»، قال المثل: «قال حماتي مناقرة، قال طلق بنتها»، حيث تزيد شرها، ولم ينفع معها تودد ولا رجاء، وأصرت على «النكد والنفار»، فلم يبق أمام الزوج المسكين إلا أن يطلق ابنتها. وهكذا تتسبب الأم التي لا تراعى الأصول والحدود في علاقتها بابنتها وزوجها في «خراب بيت ابنتها وهدم عيشها». وفي هذا المثل تحذير من ذلك الصنف من الأمهات، من الكوارث والمصائب التي قد يجلبنها إلى بناتها؛ بسبب سوء تصرفاتهن، وتدخلهن في حياتهن الزوجية بصورة سلبية. ويملأ رضاء «الحصاة» عن زوج ابنتها وحبها له سبباً للخير، وأمرأ يدعو إلى الاستبشار، فهم يقولون لمن يفد عليهم، وهم يتناولون طعامهم، وكان الطعام طيباً موفوراً: «حمايك بتحيك»، أي يدعوهم إلى مشاركته طعامهم، فالخير والوفرة ثمرة من ثمار حب «الحصاة» لزوج ابنتها، بدلالة عليه.

أخذت «الحصاة» موضوعاً للتفكير، كما أشار الأستاذ أحمد أمين من قبل، ويلحظ المرء أن النكاح التي تدور حول «الحصاة» قد اتخذت من «الحصاة أم الزوجة» مادة لها، ولا يكاد يفتقر على نكتة تتناول «الحصاة أم الزوج».

وهذه نماذج من النكات مرتبطة بـ «الحصاة»:

● «السيد: خذ اللص جنبي ده، وروح استنى حماتي على المحطة، ولما تيجي هاتنا وتعالى.

الخادم: وإذا ماجتش؟

السيد: أدليك جنبيه»

● «اشتكت واحدة ست جوزها للقاضي، وعلمت الملاق. ولما سألها القاضي عن السبب، قالت: إنه بيحط قطن في وندك كل ما تيجي أمي لزيارتنا في البيت».

● «ولو قاتني يا حياككم حكاية تموت من الضحك، أرجوك استلمه لما تيجي حماتي تسمعها».

● «واحد سال الثاني إيه الفرق بين المصيبة والداهية؟

- رد عليه:

المصيبة إن كنت ماشي أنت وحمايك جنب التربة، ووقعت حمايك فيها.

- طيب والداهية؟

- والداهية إن حمايك تطلع تاني».

● «واحد ركب القطار ومعه حماته، ولما جه المفتش، سلمه تذكرتين. المفتش سأل: من وياك؟

الراكب: آفا والغراب».

ولم يشر الأستاذ أحمد أمين إلى «الحصاة أم الزوجة»، ولها حظها من الشهرة في «التفليس والتفكيك» على زوج ابنتها، وبمصيبتها من الأمثال والنكات التي تدور حولها. إلا أن هذا لا يقلل من قيمة ما أورده حول هذه الشخصية المهمة، وإشاراته إلى ما دار حولها من أشكال التعبير الأدبي الشعبي التي تشكل مادة تفرى الباحث بجمعها ودراستها سعياً إلى استخلاص ملامح الصورة التي ترسمها تلك الشخصية المهمة، وإبراز الدلالات النفسية والاجتماعية التي تعكسها، والتي تمثل مكوناً من مكونات الإطار الثقافي الذي يعيش داخله الإنسان المصري، الذي يرتبط ويتأثر بتلك الشخصية.

الحصاة أم الزوجة:

تحب الأم ابنتها فـ «البت حبيبة أمها» كما هو شائع، وتخاف عليها من أشياء كثيرة؛ أشدها أن «تبور»، فلا تتردد، وأعظم أمانيها أن تراها «مقنينة في بيت العفل»، ويفجعها هذا إلى أن تتعجل زواجها، وتدعو الله في كل حين «أن يرزقها باين الحلال الذي يريح قلبها»، وتسمى إلى ذلك بكل ما لديها من وسائل.

تحتل الأم بـ «عريس ابنتها» في مرحلة الخطوبة، وترعاه بعد الزواج، ويتحدث الناس عن تلك الأم التي تؤثر زوج ابنتها بـ «المستخبى»، وربما قدمته على ابنها. خاصة بعد أن يتزوج وتأخذ منها «العدوة» أي زوجته.

وهي حين تفعل ذلك إنما تقطع من أجل «عيني ابنتها»، وفي سبيل سعادتها وهناكها؛ إذ تطمأن ما تقدمه من خير لزوج ابنتها سيمود أثره عليها حباً ومعرفة الزوج. إلا أن الحال لا يكون دائماً على هذا النحو، فكليراً، ما يسمع الناس ويرون أم الزوجة التي «تنفص على زوج ابنتها عيشته، وتكد عليه حياته»، بما تقوم به من «دس أنفها في كل صغيرة وكبيرة» في حياته الزوجية، وما تدفع ابنتها إليه من أفعال وتصرفات تتسبب في إيجاد المشاكل؛ لذا نسمعهم يوجهونه إلى ما ينبغي عليه أن يقوم به تجاهها اتقاء شرها، وحماية لحياته الأسرية من «النكد والتفليس» فيقولون: «بوس إيد حمايك، ولا تبوس إيد مراتك». هكذا ينصحه المثل أن يتودد إلى حماته ويسترضيها، ويقدمها في هذا على زوجته؛ لكي يامن شرها، ويصون بيته وحياته الزوجية من خطرهما.

لكن «الحصاة أم الزوجة» قد لا يجدى معها التودد والاسترضاء من قبل زوج ابنتها، وتصر على التدخل بينهما، وهنا يرد المثل على لسانه: «وفرى نفسك يا حماتي مالي إلا مراتي». يطلب إليها أن تدع وزوجته في حالهما، ولا تتدخل

● «واحد يبقول لثلاثي: الغريبة إن مراتك تشبه أمها تمام الشبه رد الثلاثي: مهى دى مصيبتى السود، لانى دايما بشوف حمايتي» (٢).

من الواضح أن تلك النكات جميعها تتناول «الحماة أم الزوجة»، وأنها تعبر عن مشاعر الكراهية التي يصلها الزوج لها والتي ترجع إلى ماسبق أن أشرنا إليه من تدخلها بصورة سلبية في حياة ابنتها الزوجية، وما تجرّه على الزوج من متاعب، ويمكن تفسير ارتباط النكتة بـ «الحماة أم الزوجة» دون «الحماة أم الزوج» بأن النكتة كشكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي تتداول وتشيع بين الرجال غالباً فهي شكل رجالي. ويلقى هذا بالضرورة على طبيعة الشكل الأدبي الشعبي من حيث ارتباطه بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

الحماة أم الزوج:

تتحرق الزوجة شوقاً إلى إتيان الولد الذكر في «كلمة ولد تهرز البلد»، و«الولد فرحة ولو كان طرحة». ويرجع ذلك إلى أسباب اجتماعية واقتصادية ونفسية متداخلة ومؤثرة (٣). فإذا أعطاه الله إياه سمحت وسعد من حولها ممن يجربونها ويتمنون لها الخير، يراها ترى «أبيها الغالي» وتفتقد عليه من ليش حبها وعنايتها، ونسمة تافاهي، تجتاز بخيالها المجنح الأيام والشهور والسنين. فتراها قد شب وأستوى، وصار شاباً مليحاً «يملا العين»، «عريساً يرف إلى عروسه»، وهي «ترقص في زفته»، وترى «عروسه تملأ عليها الدار». فإذا أرهفنا إليها السمع، استمعنا إليها تبثه من أجسها وهمومها التي تضرب في أعماقها متداخلة مع تلك المشاعر والرؤى والأحلام الحلوة، واكتشفنا أنها تخاف ذلك اليوم الذي تتعجل مجيئه؛ خوفاً يوجع قلبها الملتف شوقاً إليه. وأن ذلك القلب هو ميدان الصراع، لا يهدأ بين شوقها لرؤية ذلك اليوم، وخوفها من مجيئه؛ تافاهي وأبيها:

«ناغيلي وأناغيلك قبل عروسك متجيك
تاخسده منك وتصرمني دخلة منييك
كلمني واكلمك قبل عروسك متجيك
تاخسده منك وتصرمني دخلتك»

نكاد نحس النار المشتعلة في قلب تلك الأم التي تنفرد بوليدها، تمكث عليه تشبع جوعها، وترى ظمأها إليه، وهو في مهد لها وحدها، بين يديها وحدها، في حضنها وحدها.

وقبل أن يأتى ذلك اليوم الحلو المر، وتأتى المرأة الأخرى فتأخذها منها.

ولا يملك المر إلا أن يتوقف طويلاً عند تعبير: «تاخذك منى»، صرخة ألم مضى، لا تعالها إلا صرخة ألم بعثتها طعنة في أعماق القلب أو أخذ الروح من الجسد، انتزاعاً منه، تأتي العروسة المتناغة للخوفة، تلك المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنتها، الذي حملته في بطنها وقلبها، ووضعت كرمها، ثم رعت وسهرت عليه ليال طويلة وتأخذ كده على الجاهن، «يا سلام»!

كما يقف المر طويلاً عند التعبير: «تصرمني دخلة منييك»، و«تصرمني نخلتك»، يظهر من السياق في مقطوعتي المناغاة أن حزن الأم والمها من أن تأتي الأخرى فتأخذ منها ولدها، إنما مردهما إلى النتيجة التي ستقرب على ذلك «الأخذ الخفيف»، وهي هذا «الصمران» من «دخلة منييك» مرة، ومن «نخلتك» مرة أخرى. ويساعد هذا على تفهم سر الخوف والحزن البائسين في المناغاة.

يعرف الفلاحون خاصة دلالة «دخلة المنديل». فقد كان الفلاح يحمل طعامه معه إلى الحقل «مصرياً في المنديل» وهو حين يذهب إلى السوق يبيع خيرات حقله، يهدد، وقد اشترى لأهله «الحاجة الحلوة مصروية في المنديل»، وتصر الفلاحة ما تنسخره من مال في المندي، «الصورة» في «دخلة المنديل» هنا تعني الخير والعلماء المادى. أما تعبير «نخلتك» فله دلالة المعروفة على نطاق واسع، وهي تتضح أكثر فيما يقال في مواقف بعينها «كفاهي دخلتك عليه» حتى «ولو بإييك فاضية»، فالامر - هنا - يعنى مجرد التواصل النفسى الذى يحقق الانسجام العاطفى. هذا، إذن، ما تخاف الأم أن تصرم منه. حين تجى المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنتها، وربما أمكننا - في ضوء هذا - أن نحس بقسوة ذلك «الصمران» المنظر، الذى يقض مضجع تلك الأم، وهي تافاهي وأبيها، لهذا نسع الأم نقولها واضمة صريحة: «أول هنزى جيزة أبني»، هكذا «طلى بلاطة ومن غير لاف ولا دوران». أول أحزانها وأمرها «جيزة ابنتها». ولا يملك المر إلا أن يرى لها، ويقرها على ما تصرح به حين يسمع الابن يقول بصراحة جارة: «الى بتنام.. أحسن من أمى وأختى». بلا «حيا ولا خشى» يعلن الولد أن أمهاته أحب وأثر لديه من أمه وأخته.

ترك الأم هذه الحقيقة غير أن «قليلها لا يطاوعها»، ويظل متعلقاً بابنتها، يهوى إليه، ويحزن عليه، ونسمة تقول معبرة عن هذه الحالة: «الولد ابن مراته والحزينة بتحلف بصحاته»،

عليها «الحصاة» هي الأخرى. وفي العادة لا يقل ما تناهه الزوجة من الكراهية والإيذاء من أخت زوجها عما تناهه من أمها. ولا يقل الصراع بينهما على الزوج والأخ، عن الصراع بينهما وبين الأم على الزوج والابن، بكل ما يمثله ذلك وما يرتبط به من تداعيات. فهي بالنسبة إليها «واحدة غريبة، جاءت لتأخذ أخاها منها». ولا تكف الزوجة عن الشكوى من حمايتها والتعير بما تلاقيه من إيذائها فنسمعها تقول: «اليه والنار ولا حماتي في الدار»؛ حيث تستعمل خطر الحرق والحريق، ولا تستعمل شر وجود حمايتها معها في الدار، فهي أشد منها خطراً. ويسألون «الحصاة» ويذكرونها بحالها أيام كانت «زوجة ابن»، وبما كانت تلقاه على يد «حمايتها»، لعل الذكرى تنفعها؛ أو لم تكني زوجة ابن في يوم من الأيام؟، فقالوا: يا حمة مكتئبش مرات ابن؟ قالت كنت ونسيت؟ (٤)

كانت «زوجة ابن» في يوم من الأيام، «وحاشت تحت يد حمايتها». «وداقت المر ومر المر». أما اليوم فهي «حصاة» ويطلو لها «أن تمرر عيشة زوجة ابنتها»، وتسقيها من ذات الكلس الذي سبق أن جرعتها إياه حمايتها؛ فهي «تخلص من امرأة ابنتها ما نالها على يد حمايتها».

أما أن هذا هو شأن الإنسان «بسبب العدل مظلوماً، ويكره ظالماً»؟ هكذا صور المثل الشعبي «الحصاة أم الزوج» كما تراها زوجة ابنتها.

وتأخذ الأغنية الشعبية دورها في التعبير عن موقف زوجة الابن من حمايتها، وتكشف عن مساحة من أبعاد ذلك الصراع المحتدم بينهما، نسمعها تقول:

«علجمة يأسه علجمه وإذا كانت ملكة من السما
خلتنى بأغسل في راسي كسبت عليه البلاصي
يوعبها بمولود عاصي ولا يفرح فيها إلا أنا
خلتنى والقلة باتحلف وقاقت ورايا تنبصص
يوعبها بمولود صغير ولا يفرح فيها إلا أنا» (٥)

تشكو زوجة الابن، وتستجير من حمايتها، وتقول إنها لا تطاق، ولو كانت «ملكة من السما»، وتكشف عما فعلته بها، وينبغي علينا أن نرهف السمع لما تقول، وأن نتأمله فسوف يساعدنا ذلك على اكتشاف بعض خفايا ذلك الصراع. تقول زوجة الابن في معرض الشكوى: إنها «كانت تغسل رأسها

ويشدد الانتباه تعبير «الولد ابن مراته»، لم تقل الأم «جوز مراته»؛ حيث يكتنف هذا التعبير الكثير من طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنتها، ويوضح حقيقته. فهو صراع - هنا - بين امرأتين على أمومة ابن، تسلم الأم بأن ابنتها، بعد أن تزوج صار ابن امرأتها، لكنها ما تزال «تحلف بحمايتها» فهو «أغلى الحباب» ورغم ذلك، وهذا هو قلب الأم.

هكذا تتكشف طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنتها، ويظهر أنها طبيعة معقدة، كثيرة الأبعاد والعناصر، ويساعدنا تتبعنا للعادات والتقاليد والممارسات الشعبية للتصلة بالعلاقة بين الحصاة وزوجة ابنتها - على أن نفهم أسرار تلك العلاقة. ولقد كان من المشاهد، عندما يصل مركب العروس إلى دار عائلة العريس، أن تلق أم العريس على عتبة الدار، رافعة ساقيها في شكل مستعرض يسد فتحة الباب، بحيث تضطر العروس إلى أن تنتحي، وتعير إلى داخل الدار من تحت ساق أم زوجها «حمايتها»، والمفزع هنا واضح، وهو أن تعيش هذه الوافدة الجديدة «تحت رجلين» الأم.

ويكشف هذا عن طرف آخر من أطراف الصراع بين الأم وزوجة الابن. فقد كانت الأسرة المصرية أسرة ممتدة تضم الأبناء والآباء والأجداد في «معيشة واحدة» حيث يتزوج الأبناء ويعيش كل منهم مع زوجته، ومن يجنب من أبناء في غرفة من غرف البيت، وتحكم «أم الرجال» البيت وتتحرف في شؤونه، وزوجات الأبناء تحت أيدها تقسم بينهن العمل، وتعلم كل واحدة ما يلزمها لإداء عملها، كما ترى هي، وفي هذا تكثر حكايات النسوة عن «فلانة» التي «تقل على كل حاجة، العيش، واللبن، والإدام، حتى حبة الملح»، والتي «لا يخرج من أيد امرأة ابنتها أن تتصرف في قشة في الدار».

يبدو الأمر هنا سيطرة وتحكم من جانب «الحصاة» وتلمس ورغبة في الاستقلال والانفراد بمياة خاصة من جانب زوجة الابن، ويحدث أن يمتد الصراع بين «الحصاة» وزوجة الابن إلى الحد الذي ينتهي به الأمر إما إلى طلاقها، وإما إلى أن «تتمزل» أي تستقل بـ «معيشة خاصة»، قد تكون داخل البيت أو تخرج بزوجها إلى بيت مستقل. إنه صراع الأجيال، وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم المثل الذي يقول على لسان زوجة الابن: «الحمة حمة وأخت الجوز عقربة صمه».

فـ «الحصاة» بالنسبة إليها وبذلك الصورة - محمي خبيثة» تصيب حياتها بآفات الأمراض، وتعمل على تدميرها؛ لذا نكرها كراهية الموت.

ويسترعى الانتباه في هذا المثل إضافة «أخت الزوج» إلى «الحصاة» - أمها - في الشر والإيذاء، والواقع أنهم يطلقون

لنسكبت عليها حماتها البلاص؛ وهى لهذا تدعو عليها، تدعو عليها بماذا؟

تدعو عليها بأن تحصل - أى الحماة - وتلد مولوداً، ويكون «عاصياً» أى متعباً، يشقى تلك الحماة، فتشتكى منها وتفرح فيها. ولكن نهم الأمر على وجهه الصحيح، ينبغي علينا أن نتجنبه إلى دلالة «غسيل الرأس» فى ذلك السياق، لغسيل الرأس عند النسوة فى القرية اصطلاح معناه: «الافتصال من الجنبات»، ويزداد الأمر وضوحاً حينما نستمع إلى الشكوى الثانية لزوجـة الابن تلك: إذ تضيف إلى ما سبق «خلتني واقفة باتصفف ... إلخ». فقد كانت واقفة «بتجفف» أى تتزين، فاكتمشت أن حماتها البغيضة قد ولقت من خلفها خلصة «تبتصص» عليها، «وشوها المرة الشابة العائية»، وتدعو عليها مرة أخرى بأن تحصل وتلد، وهى فى تلك السن، لتكون عبرة لمن يعتبر فتفكر فيها. وهنا نفور راحة «الجنس»، يصمها الفجار المتطايـر من تحت اقدام مائتين المراتين، تتصارعان حول ذلك الرجل «الابن - الزوج»، صراع شرس بين الأنوثة والخصوبة الذائبة الآكلة، والأنوثة والخصوبة النضرة المشرفة.

ويقف المرء طويلاً عند «دموة» زوجة الابن على حماتها «أن تلد مولوداً صغيراً» عقاباً لها على ما اقترفت فى حقها، كأنها تقول لها، إذا كانت الخصوبة والجنس هما ما يشغلانك فى سنك هذا «بعد ما بقيتى جدة فليكن لك ما ترغبين، الرعاية والتربية فى غير أوانها، ما لمت مصرة على أن تتأخذى زناك وزمان غيرك». ونستمع إلى زوجة الابن تنهى:

دامك جـايه ليـه قلت حـظنا يا واد امك
امك جـايه ليـه قلت حـظنا يا واد امك
امك مدفع يدفعها وأختك بنقل سمعها
وابوك الرجل الكبير رى العـقرب تحت الزير
امك جـايه ليـه قلت حـظنا يا واد امك(٦)

تدبر الزوجة هنا عن ضيقها بالألم وكراهيتها أن تحمل بيتها؛ لأن فى وجودها بيتها - ويبدو، هنا، أن الزوجة تعيش مع زوجها فى بيت مستقل - سبباً ولقطة الحظه، أى النكد وذهاب البهجة والسرور، ويتسع ضيق الزوجة وغضبها ليشملا الأخت والأب، فقد صارت لا تليق العائلة كلها،

واختارت لكل فرد منها «مصبية شكل»، فالأم «يجبها مدفع يدفعها»، والأخت «تصاب بالصمم»، والأب الرجل الكبير مثل: «العقرب تحت الزير». وينبئ القول إن إدخال والد الزوج فى دائرة أعداء الزوجة من الماثور الشعبى هو شئ نادر.

ويقول زوجة الابن فى أغنية أخرى:

دامك جـايه ليـه قلت حـظنا يا واد امك
امك جـايه ليـه قلت حـظنا يا واد امك
بجنا حمام على قدنا وكمان حمام على قدنا
ايمها جناح زكة عننا كلت ماكلتش اطربها من هنا
امك جـايه ليـه امك جـايه ليـه
عملنا الفطير على قدنا وكمان فطير على قدنا
ايمها الحراف زكة عننا كلت ماكلتش اطربها من هنا(٧)

تدور الزوجة هنا للتعبير عن ضيقها بأم زوجها وكراهيتها أن تحمل بيتها، وفى هذه المرة تكشف عن أنها «دبت حمام وكمان حمام، وعملت فطير وكمان فطير»، ويعنى هذا أن الأخير كثير، لكنها تصر على أن كل ذلك الحمام والفطير «يدبو» على قنمها هى وزوجها، وأنه لا يحتمل أن تال من أمه شيئاً، فإن كان «ولاد» فليعط أمه «جناح حمامة» وحرف فطيرة، لا كحق لها، وإنما زكاة وصنعة، وإن لم يعجبها ذلك فليطربها من البيت. هكذا يصل الأمر بتلك الزوجة، إلى هذه الدرجة من القصد والقسوة على حماتها، وهو أمر لا يقبل فى حق الأم، لكن هكذا تقول الأغنية.

وتلقى الزوجة تسترضى زوجها «الزعلان»:

«زعلان ليـسه تعاله وأنا القولك
انا فطيرة وانت فطيرة والحـبـرف لـامك
زعلان ليـسه تعاله وأنا القولك
انا حمامة وانت حمامة والرجـل لـامك
زعلان ليـسه تعاله وأنا القولك
انا كـيلو موز وانت كـيلو موز
ناكل لما تشـبـع ونزحلق امك(٨)

تعود الزوجة فتتفت ما في صدرها من أبخرة الضيق والكراهية لأم زوجها، تريد ما سبق أن استمعنا إليه. وتواصل زوجة الابن حملتها على أمه واستثارتها، وتحريضه عليها، فنسمعها تغني:

أمك عاملة مصليية وهي شيخة الحرمية
حاطة بريزة على الطرابيزة محدش خدنا إلا هيه
أمك عاملة مصليية وهي شيخة الحرمية
حاطة جنبه على البوريه محدش خدنا إلا هيه
أمك عاملة مصليية وهي شيخة الحرمية
حاطة الريجة على التسريحة محدش خدنا إلا هيه» (٩)

تريد ان تقنع زوجها بأن أمه التي تتظاهر بالصلاح والتقوى، هي في الحقيقة حرامية، وتعتمد سرقاتها من بيتها: «البريزة من على الترابيزة»، «والجنبه من على البوريه»، «والريجة من على التسريحة»، وهي التي سرقتها، وليس أحداً آخر، والمطلوب أن لا تدخل بيتها.

وتعنى الزوجة تعبر عن مشاعرها تجاه أم زوجها، وتكشف من المدى الذي يلفت كراهيتها لها، فنسمعها تقول:

«على دبل البحه يا وله على دبل البحه
أمك عجوزة يا وله ياله ندبحها» (١٠)

هي هنا تتمنى لها الموت، بحجة أنها صارت عجوزاً، لا فائدة منها، ونسمعها تبحث عن سبب، أي سبب، لإيذاء أم الزوج، والإساءة إليها فنقول:

«يا تجبلى بابور يا أولع في أمك واطبخ
يا تجسبلى بولاب يا انق أمك في الحيطه» (١١)

تمارس الضغط على زوجها، فتهدده: فليحضر لها وابور جان «موقد» تطهو عليه طعامهم، وإلا فسوف تتخذ من أمه حطباً للثارت تشعلها في الكانون، لتطبخ عليها، وتطلب منه أن يشتري لها «دولاباً» تضع فيها ملابسها، وإلا فسوف تدق جسد أمه في الحائط جاعلة منه «مسماراً»، «مشجياً»، تعلق عليه ملابسها!

ويظهر هنا كيف يستجيب الماثور الشعبي، لما يطرأ على المجتمع من تطور، وكيف يستوعبه. فهو هنا يصور دخول موقد الكيروسين بيت الفلاح، الذي كان يعتمد على «الكانون» في الطهي، كما يصور دخول «الدولاب»، وكان أثاث الزوجة «السحارة» و«الصندوق» من الخشب تضع فيها أشياءها، وكانت العادة أن يعلق الفلاح ملابسه في وتد يثق في الحائط، أو مسمار، أو على السيارة، وهي عبارة عن حبل يربط طرفاه في مسمارين في ركن من أركان الصخرة. ويدخل في هذا الباب ما تقوله الزوجة في هذه الأغنية «تهجو فيها حمايتها»:

«ياوليه طششط أمك المونييه
اتكحل وإكسيد أمك المونييه» (١٢)

تسخر الزوجة هنا من أم زوجها، وتعابرها «بأن طشطها «المونييه»، ويعكس هذا ما لحق بحياة الناس من دخول مادة «الالومنيوم»، وتصنيع الأدوات المنزلية منها، بعد أن كانت تصنع من معدن «النحاس»، وفي بداية الأمر كان ما يشين الرء أن يقال إنه وأهله ياكلون في أنية من الالومنيوم «دول بياكلو في المونييه»، ويستريحى الانتباه في هذا النص أن الزوجة تعود لتستثير أم الزوج، «وتكايدها» بالتزين «تتكمل».

ويتصل بما سبق أن ذكرناه، من قدرة الماثور الشعبي على متابعة تطور المجتمع، واستيعاب الجديد، ما يرد في هذه الأغنية، التي تعبر عن نفاد صبر الزوجة على وجود الأم معها:

«دع للسد العالي يا وله ع السد العالي
يا تطرد أمك يا وله يا الم عزالى» (١٣)

هكذا دخل «السد العالي» الأغنية الشعبية، حين دخل حياة الناس في مصر الماء والكهرباء، فتمتله الوجدان الشعبي، وجعلت منه القرية الشعبية مفردة من مفرداتها الفنية.

تخير الزوجة - هنا - زوجها بينها وبين أمه «يانه يا هيه»، وتغنى زوجة الابن معبرة هذه المرة عن موقعها وحالتها تجاه أمه وأما (هي) فنقول:

«امك جايه ليه قلت حفظنا يا واد امك
 إن جتني امك لايح الفـسـراب
 واقلخل التراب واقول لها كلى يا خارب البيت عليه
 وإن جتني امى لايصبح الـسـوزة
 واقفل الـرزة واقول لها كلى يا مالى البيت عليه» (١٤)

هكذا إن حضرت امه، فلا أهلاً ولا سهلاً؛ ستذبح لها
 الغراب، وتقتل الخراب، وتقول لها: «كلى يا خاربة البيت
 على»، أما إن جاءت أمها هي فـ «يا مليون أهلاً وسهلاً»
 وستذبح الأوزة، وتقتل الأرز، وتقول لها «كلى» «بالف هنا
 والف شفا»، يا حبيبتى يا من ملأت الدار على فرجاً
 وسروراً.

هكذا ترى الزوجة أم زوجها فى تلك الصورة الكريهة
 المنفرة، وترى أمها فى تلك الصورة الجميلة. فإذا ما عاتب
 الزوج زوجته، وسأله: ليخفف من غلوائها على امه؛ هبى إن
 امى «عابت فيك» ألم «تعبى أنت فيها أبداً؟» أجابت فى
 نعمة ودلال:

«يا سلام يا خويا على عيبة امك فيه
 إن عابت امك فى البحر وأرميها
 وإن عابت أختك بالعصا يا أرميها
 وإن عبت انا يا حلو سئى عليه» (١٥)

إن عابت امه فليرم بها فى البحر، وإن عابت أختها
 فليضربها بالعصا، تأديباً لها، فإن عابت فى «فليس عليها».
 فكذا ترى «عيبة أم زوجها وأخته» كبيرة من الكبائر
 تستوجب إثمًا لحد، أما «عيبةاى» «مسيئة تستوجب
 الشاء».

ولأن زوجة الابن، كما تصورها تلك النصوص، تبدو
 شديدة القسرة على حماتها، بل وشديدة الظلم، فإنهم
 يحذرونها ويذكرونها بما سيكون فيقولون:

الهوامش

(١) أحمد امين، قاموس العادات والتقاليد والتدابير المصرية الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، مادة «الحصاة».

(٢) اعتمدت الدراسة فى هذا الجزء على ما جاء فى بعض أعداد سلسلة «الدنيا لما تشمعه» تعميم محمد على احمد، مكتبة
 رجب بالعتبة، ولشمسك تميمك الدنيا، إعداد احمد سليمان حجاب، مكتبة النصر، شى كلوت بك.

«مسيرك يا مرات الابن تبقي حمه»، «وتعمل فيك زوجة
 ابك ما عملتيه فى حماتك»، تماماً كما عملوا على أن يذكروا
 «الحصاة» القاسية الظلة لزوجة ابنها، بأنها كانت «مرات ابن
 فى يوم من الأيام»، «قالوا يا حمه مكتنيش مرات ابن؟»، قالت
 كنت ونسيت».

سوف تكون «حصاة» فى يوم من الأيام، وستعاملها زوجة
 ابنها كما تعامل هى حماتها الآن، فلتعمل حساباً لذلك اليوم،
 ولتعالج حماتها بالصنى، حتى «يقعد لها ذلك»، ويرتد إليها
 خيراً يوم تصير حصاة، والأمر بهذا صورة من صراع
 الأجيال. هكذا تشتت زوجة الابن فى عدائها لحماتها، تماماً
 كما تشتت الحصاة فى عدائها لزوجة ابنها.

يظهر بوضوح فى ضوء ما سبق أن «زوجة الابن»
 و«الحصاة»، هما طوران من أطوار حياة المرأة، بعدان من
 أبعاد شخصيتها، تلك الشخصية الخصبة القوية الداعلة
 والمؤثرة، ذلك التأثير الكبير فى حياتنا.

تجدر الإشارة إلى أن المرء لا يكاد يجد أغنية شعبية
 واحدة تدور حول «الحصاة أم الزوجة»، وأن كل ما عثر عليه
 الدارس يدور حول «الحصاة أم الزوج»؛ حيث تنفرد الأغنية
 الشعبية بالحصاة أم الزوج، كما انفردت النكتة بالحصاة أم
 الزوجة، ويمكن تعليل ذلك بأن الأغنية الشعبية هى «شكل
 نسائي» أكثر منه «رجالي»؛ لذا صورت مشاعر المرأة، وهبرت
 عن موقفها مثلما كانت النكتة بالنسبة إلى الرجل.

وإذا ما قارنا بين صورة «الحصاة أم الزوجة»، و«الحصاة
 أم الزوج» بدت الثانية أكثر ظهراً، وأشد خطراً، وأوفر حظاً
 من المادة الأدبية الشعبية، التى تدور حولها، ويرجع ذلك إلى
 طبيعة العلاقة التى تربطها بزوجة ابنها، والتى ترجع هى
 الأخرى إلى طبيعة الأوضاع الاجتماعية، والحياة الأسرية
 السائدة؛ إذ تتضمن زوجة الابن إلى أسرة زوجها مشاركة فى
 حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، ذلك التسليم الملق
 الحساس، ومكرتاً ركناً هاماً من أركان ذلك البناء الاجتماعى
 الضيق، الذى يعد البيئة الأولى فى بناء المجتمع. ومنذ أن تطا
 قمتها عتبة بيت الزوجية تدخل فى ذلك الصراع الألى
 الأبدى، صراع الأجيال.

(٣) محمد عبد السلام إبراهيم: الإتهاب والمثدرات الشعبية الشاحبة به بحث قدم لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب،

جامعة القاهرة، ١٩٨٢.

(٤) أحمد تيمور، الأمثال العامة، الطبعة الرابعة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٦، ص ٢٧٤.

(٥) صفية عثمان بركات، ربة بيت، ٥٢ سنة، للقرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٦) المرجع السابق.

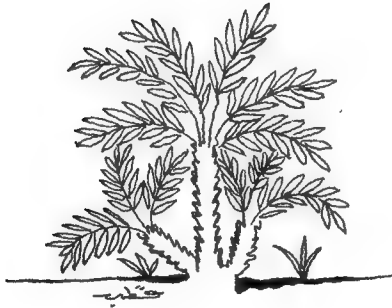
(٧) نفسه.

(٨) هبة محمد عبد السلام، ٢١ سنة، طالبة بالجامعة، القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٩) صفية عثمان بركات، وأوية سويق لكرها.

(١٠)، (١١)، (١٢) هبة محمد عبد السلام، وأوية سويق لكرها.

(١٣)، (١٤)، (١٥) صفية عثمان بركات.





المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية

فنون آلات الغاب

مصطفى شعبان جاد

اختص المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية هذا العام بفنون آلات الغاب. وقد اقيم هذا المهرجان بمدينة العريش فى الفترة من ١٧. ١٠ يوليو ١٩٩٤، تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد كان المهرجان الاول، الذى اقيم بمدينة بورسعيد، عن «آلة السمسمية» اما المهرجان الثانى فقد اقيم بأسبوط حول «آلة الربابة» ويعد المهرجان الثالث خطوة جديدة فى بحث ودراسة قصيلة اخرى من الآلات الموسيقية الشعبية، وهى آلات النغص المصنوعة من الغاب.

الآلات الغاب.. التاريخ والأسطورة:

قدم الاستاذ فرج العنترى بحثاً بعنوان «التاريخ الموسيقى للمصرى وآلات نغص البرص»، مطبقاً المنهج التاريخى فى تتبع هذا النوع من الآلات فى العالم القديم، ثم انتقل لمصر الفرعونية بعصرها المظلمة، بدءاً من عصر ما قبل الاسرات، وانتهاءً بالعصر الإفريقى والرومانى، أما الفترة الثانية التى يشملها التتبع التاريخى لآلات الغاب فقد بدأت بعصر الحضارة العربية (الفتح الإسلامى عام ٦٤٠م) حيث نجد تيمداً لمسميات آلات نغص البرص مثل: الشبابة/الفحل/ القصبة/ البراج، وهى مترادفات عربية لكلمة الناي. أما ارغول القصبتين ذو الريشة، فله صفة

نقاش خلال المهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً، دارت حول آلات الغاب المتعددة كالمسلمية والأرغول والناى، وقد شاركت كل من سوريا وفلسطين ببحثين، ودولة التشيك بمحااضرة غير مكتوبة، على حين اشترك مجموعة من الاساتذة والباحثين من اكاديمية الفنون، وجامعة حلوان والهيئة العامة لقصور الثقافة بعدة أبحاث متنوعة عن فنون الغاب. وقد نوقشت الأبحاث على مدى ثلاثة أيام على فترتين، حيث قام برئاسة الجلسات كل من: الدكتور صلاح الراوى، والاستاذ صفوت كمال، والاستاذ فرج العنترى، والدكتور فتحى الخميسى، والاستاذ عبدالرحمن الشافعى، والدكتور زين نصار.

مرادفات: أيضاً مثل: الدوائى/ المزمار المثنى/ المقرونة / المزواج. وبالنسبة إلى محصر الصنيعة، التى تبدأ من فترة الحملة الفرنسية على مصر، يلقى الأستاذ فرج العنتري الضوء على عمليات الجمع الميدانى التى تمت فى مصر منذ الحملة الفرنسية، متوقفاً عند فترة نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات، فإشار إلى عمليات الجمع الميدانى التى تمت من قبل المستشرقين والمؤسّسات الأجنبية فى مصر، «قبل أن تظهر فعالية الاهتمام الوطنى فى ظل ثورة يوليو بالعمل على جمع مختلف ماثوراتنا الشعبية، ودراستها وتصنيفها، ووضعها فى متناول المستقرين والدارسين. حيث حدثت عمليات مسح أجنبى، قام بها مستشرقون وسواح وغيرهم، جاسوا خلال الديار وجمعوا ما أرادوا من الماثورات والمعلومات والبيانات لإفادة أغراضهم».

وقد كانت دراسات الحملة الفرنسية للآلات الموسيقية من الدراسات التى تتسم بالجدية والأمانة؛ فقد قدم العلماء وصفاً دقيقاً لما تم جمعه، ومن بينه «إن موجودات مزمار الأراغول أو الناي الحلقى أو الناي الريفى كانت من نماذج ثلاثة: الكبير والمتوسط والصغير، وفى أطوال كلية هى على التوالي ١٠٧ سم - ٨٢٦ سم - ٨٦٦ سم، وأنها ذات موسم للفنخ، فيه ريشة مفردة ومصنوعة من الغاب. وقد أثبتت الدراسة بالحدوث الموسيقى مساحة كل نوع، مع بيان علامات التأثير النفسى لأى تطويلات إضافية فى الأنابيب».

أما عملية مسح مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢، فيرى الأستاذ فرج العنتري أن النوايا لم تكن حسنة فى أعماله، فقد تم التخطيط لهذا المؤتمر وهدفه فى ألمانيا، ومن جهات كان يهيمها فى المقام الأول الحصول على الماثورات الموسيقية لكل البلاد العربية بضرية معلم واحدة ، على حد قوله، وفى مصر بالذات. أما بالنسبة إلى عمليات الجمع الأخرى، التى تمت قبل ثورة يوليو، فتهجر الدراسة التى تقدمت بها بريجيت شيفر لنيل درجة الدكتوراه من جامعة برلين عن «موسيقى الآلات فى سيوة»، حيث ورد فى دراستها رصد لآلة «مزمار الخمسية» المعروف فى مطروح باسم «المقرون» أو «المجرن»، ثم آلة الناي التى تعد من أهم آلات نفخيات سيوة. ويعد ثورة يوليو يبرز اهتمام الدولة بالماثورات الشعبية، فينشأ مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٥٧ لجمع ودراسة وتصنيف الماثورات الشعبية، وفى عام ١٩٦٧ يظهر نور الخببر الرومانى «الكسندر تبيرو»، الذى قام بعمليات جمع ميدانى للماثورات الشعبية المصرية

فى الفترة من ١٩٦٧/٢/٦ إلى ١٩٦٧/٩/٤، ووجد بعض الأفراد آلات السلامية والكلرة والأراغول، ويختم الأستاذ فرج العنتري رحلته التاريخية لحركة الجمع الأجنبى برصد سريع لحركة الجمع الإسرائيلى فى سيناء، بعد النكسة لآلات نفخ البوص.

ويضيف الأستاذ صفوت كمال جانباً جديداً فى دراسة آلات نفخ الغاب متبعاً للنهج الأسطورى فى بحثه المعنون «قصبة الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة»، فيشير بداية إلى قدم هذا النوع من الآلات فى التراث الإنسانى بصفة عامة، والمصرى بصفة خاصة. وتمثل آلات الغاب صوت الطبيعة الحى فهي «شائعة فى الريف والبادية.. فى الجبال والوحيان.. هى آلة الرامى الموسيقية، مع تنوع أشكال هذه الآلة فى قطاعات مختلفة من العالم، وهى آلة الفلاح الموسيقية، وهى أنيس الحادى فى رحلة الغافلة عبر الصحراء الممتدة فى الأفق، يبدد العازف بصوتها الشاعرى صمت الطبيعة فى سكنها الخاضع».

وارتبطت قصبة الغاب بحلقات الإنشاد الدينى والذكر الصوفى، كما شاع استخدام الناي منذ أن أدخل جلال الدين الرومى (١٢٠٧ - ١٢٧٣) استخدامه فى حلقات الذكر ورقص الدراوش، ويشير الأستاذ صفوت كمال إلى القصص الشعبى الذى صاغه الفنان الشعبى حول آلة الناي. أما السلامية فقد ارتبط اسمها برواية يرددها الفنانون الشعبيون، تفيد بأن «القصبة قد سلّمت الرسول، قبل الدعوة الإسلامية، من مجلس خمر دعى إليه؛ إذ حاول بعض أتباعه أن يجعلوه مشاركا فى مجلس سمرهم. وقد قيل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومدامة. وحينما كان الرسول الأمين فى طريقه إليهم - وهو الذى لا يظلم موعداً أبداً - سمع أحد الرعاة يعزف على القصبة لماناً شجية، فوقف لحظة يستمع إليه، وحال به الوقوف دون أن ينتب إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاقة ما يسمع من تسبيح النغم، وأخذته سنة من النوم، ففعل عن موعده، وحينما انتبه إلى أنه تأخر عن أتباعه أسرع إلى حيث تواجدوا على اللقاء، فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يتسوسوا من حضور محمد «صلى الله عليه وسلم، فذهبوا إلى حيث يسلمون. وفى يوم آخر التقى بهم الرسول، الصادق الأمين، وروى لهم ما حدث له من أمر

النأى الحديث في مصر والعراق:

واستكمالاً لقراءة وعرض الأبحاث التي تناولت «آلة النأى» نجد أربعة منها تتعرض لهذه الآلة من عدة زوايا مختلفة. تبدأ بالملح التاريخي الذي أعده الدكتور ددرى سرور بعنوان «تاريخ آلة النأى» ويتناول البحث الفكرة القائلة بأن الإنسان البدائي تعلم صنع القصب، والعزف عليها من مشاهدته الرياح تخترق الغابات، ويصدر عن ذلك أصوات محببة، مؤكداً على أن هذه الفكرة قد جانب أصحابها الصواب حيث «إن صدور الصوت من الأعمدة الهوائية يتطلب زاوية معينة لمرور الهواء داخل العمود الهوائي، مهما اختلفت المادة التي صنع منها، كما ينفي إمكانية العزف على آلة الغلاب ثم المثور على نقوش لها في عصر ما قبل الأسرات، ويبلغ طولها قامة الرجل، حيث حاول الباحث العزف على آلة في مثل هذا الحجم وفوجده أنه ليس من الممكن العزف عليها نظراً لطولها، إذ إن أصابع العازف لا يمكن أن تبذل على هذا الطول. ومن الأرجح أن هذا النأى كان يستخدم في إصدار نغمات محدودة، وهو النأى الذي يحوى ثقبين، وقد أشار إلى أن التسلسل التاريخي لآلة النأى في الحضارات المختلفة يؤكد مدى تشابه الآلة في كل منها، حيث نجد أن آلة النأى في الدولة الآشورية هي مثل ما عرف في الحضارات المصرية الفرعونية، فالنأى في الحضارة الآشورية مشابه لما في الدولة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، ويحلو للقصب، وجلسه العازف واشتركة في الاحتفالات. كما يبين أيضاً أن النأى عند الفرس هو نفس النأى الموجود عند عرب الجاهلية، وإن اختلفت التسميات. وفي التاريخ العربي نجد أن النأى في القرن السابع الهجري كان يحوى تسع عقال بها ستة ثقوب أمامية وثقب واحد خلفي.

ويتنقد الدكتور سرور ما أورده «كورت زاكس» عن آلة النأى بأنها آلة ضعيفة، ولا يمكن اعتبارها آلة فنية كاملة، فضلاً عن كونها مصنوعة من الخشب، وهذا الرأي يشوبه الكثير من المبالغة، وعدم الدراية بإمكانات الآلة. فإذا أمكن صناعة آلة النأى من الخشب، فمن المؤكد أنها ستكون آلة أخرى غير النأى. ويختم الدكتور سرور بحثه بالإشارة إلى بعض الجهود التي بذلت لصالح تطوير الآلة وإمكاناتها في العزف.

خارج عن إرثه، فإذا بلّحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له أمر مشاركتهم للخمير، ولكن الله سلّبه من هذه المكيدة. ومنذ ذلك الوقت - كما يرى الفنانون الشعبيون - سميت للقصب بالسلامية، وأصبحت السلامية لها مكانتها في الإنشاد الديني، وتفسر هذه الحكاية - كما يشير الرواة - صوت الآلة الحزين، حيث أصابها شرخ من شدة الحزن. كما تفسر أيضاً استخدام الآلة في حلقات الذكر للصوفى.

ويسجل الأستاذ صفوت كمال ملامح الأسطورة الإغريقية بآلة النأى، وصول نشأة النأى في بلاد الإغريق أبعد الفكر الإغريقي القديم أسطورة تفسر ظهوره... وتروى الأسطورة أن «منيرفا» هي أول من صنع النأى عند الرومان، فقد أخذت عظمة ساق مثقوبة لحصان اللول ونفخت فيها، فصدرت عنها أصوات جميلة، وبرعت في العزف عليها... وكانت الآلهة يطربن لسماع ما تعزفه من موسيقى، ولكن مع طربهن واستماعهن لها كن يضحكن في أثناء عزفها. وحاولت «منيرفا» أن تعرف سبب ضحكهن، إلا أنهن لم يخلصن من السبب. إلى أن كانت بمفردها ذات يوم بجوار جدول ماء تعزف على نايها، فإذا بها تطلع انعكاس صورتها على صفحة الماء، منتفضة الأوداج في شكل يبعث على الضحك فعلاً.

فضبت «منيرفا» وألقت بنايها بعيداً عنها، وترققت عن العزف، وتفرغت لغير ذلك من فنون. ويعثر «مارسيان» أحد الكائنات المسخ، على النأى ويعزف عليه معجباً ببراعته، ومن شدة إعجابه بنفسه وغروره قال: إن أبوللو نفسه رب الموسيقى لا يستطيع أن يعزف مثل هذه الألعان. سمع أبوللو، ذلك، فغضب من مارسيزان، وعاقبه بقسوة وقتله، وأخذ النأى ويذا يعزف عليه، وهكذا كان أول نأى عثر عليه أبوللو، وهو لم يخل بعد عن ليره.

وتعنى الدراسة في رصد عدة أساطير إغريقية حول النأى لتكشف عن التفسير الأسطوري لتحول النأى من العظم إلى قصب البوص، وكيف أصبح أبوللو عازفاً للنأى المصنوع من البوص تاركاً ليره المقدس لأورفيوس الخالد... وهكذا يبرز الخيال الإنساني قدم نشأة أول آلة نغمة موسيقية مصنوعة من النباتات.. النباتات التي أصله حورية من السماء.

ويقدم الأستاذ عاطف المؤذن مذكرة يوضح فيها محاولة تطوير آلة الناي وإمكانات العزف عليها في ورقة بعنوان «مذكرة إيضاحية عن آلة الناي المصرية بشكلها المطور».

وقد قام الباحث بعدة محاولات باحت بالفشل، ويضيف: «.. لم تقتصر المحاولات على ثقب خلفي بدلاً من آخر، وتوفير أحد الأصابع القوية «الخنصر» لليد السفلى، بل امتدت إلى محاولة ثقب الناي من أعلى. لكن اصطدمت بعدم سريان التردد الفيزيائي لعمود الهواء... ويعد أن صنعت الآلة بالأبعاد المختلفة، سمعت أن بالمغرب العربي توجد آلة شبيهة ذات فتحتين خلفيتين، ومحاولات التدريب على الآلة الجديدة، المعدلة، لكنني انقطعت عنها بعض الوقت؛ لأنها أقل تون من الأوزان المعمول بها الآن (توباليتري)، على أني كنت أعرضها على كل من أعرف من عازفي الناي».

وفي إطار البحوث المقدمة عن «الناي» أيضاً؛ قدم الباحث والناقد السوري حميد خلف البصري بحثاً بعنوان «الناي القصبي واستخداماته في العراق»، حيث يشتهر الناي القصبي ذو اللسان في بغداد باسم «المطبخ» أو «المزوج» الذي يرتبط هناك ببعض المناسبات والعادات الاجتماعية ويذكر الأستاذ البصري أن المطبخ «آلة ذات طابع دينوي، وكذلك الناي ذو المنقار، يستخدمه الرعاة في الاحتفالات الشعبية التي ترافق مراسيم الزواج والغتان في منطقة الفرات الأوسط وجنوب العراق، حيث الرقص الجماعي (الدبكة) بمصاحبة الطبل، كما يستخدم في الموصل للتسليه عند الهواة».

وهناك حالتان فقط يستخدم فيهما المطبخ في المناسبات الدينية وكما يقول البصري، الأولى: يستخدم الزيديين في أعيادهم الدينية في الوادي المقدس «المطبخ المزوج» وكذلك الناي الزنجاري الكبير. وهي تشكيلة ثنائية للآلات الموسيقية خاصة فقط باليزيديين، لإحياء الرقصات الشعبية. ويمكن أن يحل الناي ذو المنقار (الماصول) محل المطبخ؛ لكن هذه للتشكيلة لا تستخدم داخل المعبد الديني، وإنما في الخارج، ووظيفتها التسليه وإشغال الجمهور المحتشد خارج المعبد، حيث تؤدي في الوقت ذاته المراسم السرية من قبل رجال الدين بمصاحبة ثنائي مكون من شهابية ودف كبير ذي صنوج.

الثانية: الطريقة الملوية، حيث أدخل الناي مع بقية الآلات الوترية والإيقاعية في هذه الرقصة الدينية. وقد استخدمت

أما البحث الثاني، الذي تناول «آلة الناي»، فكان للدكتور عاطف إمام فهمي، الذي قدم دراسة بعنوان «الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين». وهذه الفترة كما يشير الباحث - معتمداً على التسجيلات القديمة - لوحظ أن آلة الناي قد لعبت دوراً هاماً باشتراكها في فرق التخت التي كانت تتكون من عازفي الآلات: الناي، القانون، العود، الكمان، النف. وقد اقتصر استخدام آلة الناي العربي على أداء الألحان الحزينة، ومصاحبة المغني في أداء الليالي والموال، وأداء الارتجال «التفاسيم» وكان عازفي آلة الناي يعتمدون في عزفهم على الموعة الشعبية، وحفظ الألحان وترديدها، وهو الأسلوب الشائع آنذاك».

وارتبطت مرحلة الطابع العلمي المتمثل في قراءة النوتة الموسيقية بالغان «عزيز صادق»، الذي طبق المفاهيم العلمية في العزف على آلة الناي، ثم بدأ الدور البارز لهذه الآلة في الموسيقى العربية، مما جعل الكثير من عازفي الناي يكتبون لها أجزاء منفردة من خلال أعمالهم، فضلاً عن كتابة مؤلفات كاملة لهذه الآلة التي بدأت تشترك في عزف الموسيقى التصويرية للأعمال الإذاعية والتلفزيونية والسينمائية.

وأهم كل من عبد الوهاب، والسنباطي، وفريد الأطرش، ومحمد الشريف، والموجي، وبلغ حمدي... هؤلاء جميعاً اهتموا بدور آلة الناي من خلال أعمالهم للموسيقية. كما ظهرت في أوائل الخمسينيات نغمة من أمهر العازفين على الآلة، حيث بدأوا في ابتداء طرق وأساليب مختلفة في العزف، فضلاً عن تطوير صناعة الآلة، وحل بعض المشكلات التي تواجه العازفين، ومن بين هؤلاء: حسين فاضل، الذي تميز أسلوبه باستخدام الصوت الطبيعي لآلة الناي، ولم يلجأ إلى الصوت المزجج والنغمات الغليظة، والسيد عبد الله نصر (سيد أبرشقة)، الذي تميز أسلوبه في العزف بتأثره بالآلة السلمية. ومن أمهر عازفي هذه الفترة وحتى الآن العازف «مصمود عنت»، الذي برع في أداء النغمات المتصلة (Legato) والنغمات المنقطعة (Staccato) والفيسرات. ويرصد الدكتور عاطف إمام تجارب العديد من الأساتذة وإسهاماتهم في العزف على هذه الآلة وتطويرها، مثل: مختار السيد، وعطية شرارة ولقد بذل هؤلاء الرواد جهداً مميزاً لتقديم موسيقى مصرية على أسس علمية مدروسة.

في تركيا أولاً، ثم في سوريا والعراق. ولم يعد للمواوية وجود في بغداد منذ أكثر من ثلاثين سنة، إلا أنها بقيت في شمال العراق مثل الموصل وكركوك.

الفنون الفلسطينية:

ويعرض الأستاذ إبراهيم بعلوشة، الذي مثل فلسطين في مهرجان الغاب، «فنون آلات الغاب في فلسطين»، حيث ألقي الضوء على بعض الأغاني الشعبية للعرابية ذات الطابع المشترك، والتي تعتمد في أدائها على الناي وبقية آلات الغاب التي تتفرع عنه، ومن هذه الأغاني: يا طيرة طيري/ يا بهية خبريني/ يا لموني. وغيرها من الأغاني التي ترجع إلى أصول مصرية، وانتشرت في بلاد الشام، وأصبحت كأنها جزء من تراثها الشعبي. أما البلاد الشامية، مثل الأردن وفلسطين وسوريا، فينتشر فيها بعض الأغاني مثل: يا ظريف الظول/ عالزويبة/ هيك تك الزعرورة وغيرها، هذا إلى جانب أغنية «على لعلونا» التي اشتهرت في منطقة الشام بصفة عامة.

ويضمن الأستاذ بعلوشة بحثه وصفاً لآلات الغاب، مثل: الناي/ الشبابة/ الأرغول المفرد والمزدوج/ المزمار/ المجرز. ثم ينتقل إلى الحديث عن الرقصات والأغاني الفلسطينية التي تصاحب العزف على الآلات المصنوعة من الغاب، مثل: رقصة الدبكة التي لها عدة أنواع للآداء كـ «الشمايلة» نسبة لشمال فلسطين، هذا إلى جانب عدة أنواع أخرى من الدبكة مثل: الغزاة/ الطيارة/ التحليلية/ الكراوية/ الشعراوية، وهي، جميعاً، تشترك مع الحكاية الشامية في العديد من الملامح. وإلى جانب الدبكات وما يصاحبها من الأغاني يوجد «الموال» الذي تلعب الشبابة دوراً أساسياً في أدائه، ومن أشهر أنواع الموال الفلسطينية: الشروقي/ البغدادي/ العتابة.

وتنتهي الدراسة برصد الدور الذي تلعبه الأغاني والموسيقى الشعبية في فلسطين في اللوازم المختلفة، وخاصة عندما كان الفلسطينيون يحتفلون في مواسمهم المشهورة - قبل الاحتلال - مثل الاحتفال بموسم «النبى رويين» و«موسم النبى موسى» و«موسم الخطار» الذي يحتفل به في وقت الاحتفال بموسم النبى موسى ويقام في «غزة»، حيث يطلق عليه الأماثل اسم «خميس المنظر»، كما يطلق عليه اسم «خميس البيض» أو «عين باب الفاروق»، وفي هذا الموسم يتوجه أهالي غزة إلى جبل «المنظر» ويتم

الاحتفالات الشعبية بمختلف أنواعها، وتلعب فنون الدبكة دوراً مهماً في هذا الموسم.

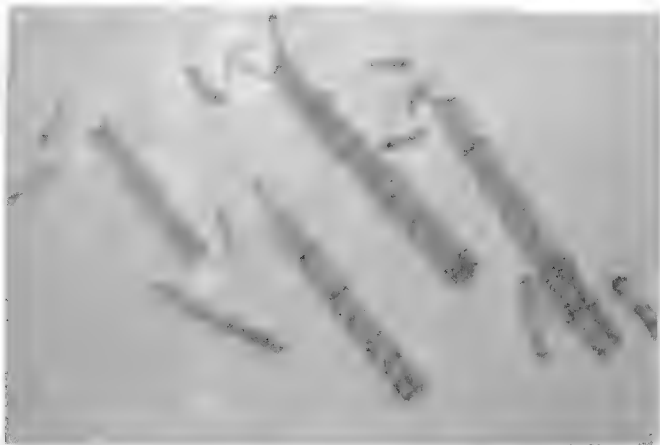
السلامية والأرغول:

وقد حظيت ألنا «السلامية والأرغول» باهتمام الباحثين في اللوازم سواء من الناحية الموسيقية أو الناحية التاريخية، فضلاً عن الكيان المادي لذلك، وذلك من خلال خمسة أبحاث، كان على رأسها الدراسة التي قدمتها الأستاذة يسرى مصطفى، الباحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية، بعنوان «موسيقى الأرغول - دراسة تحليلية» وبداتها الباحثة بنبرة تاريخية عن تاريخ اكتشاف آلات النغف، وبخاصة آلة الأرغول، ثم بعض الأسماء التي أطلقت على الغاب، وانتقلت بعد ذلك إلى رصد ميداني للسمات اللازمة لصناعة آلة الأرغول والأدوات المستخدمة في صنعها، لتصل إلى شرح طرق العزف على الآلة وكيفية وضع الأصابع على الفتحات.

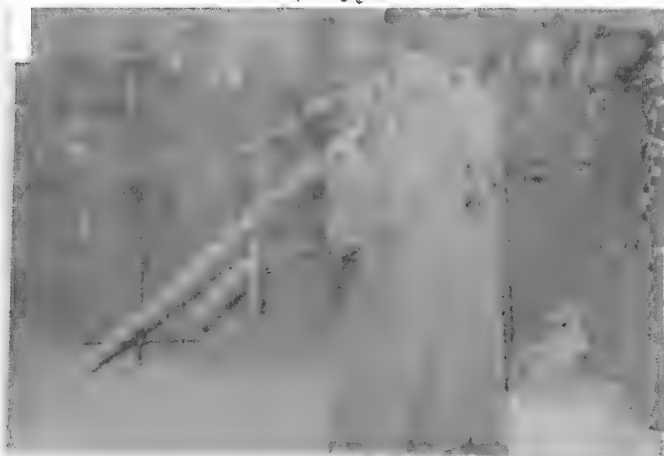
وتقدم الباحثة يسرى مصطفى عدة تجارب ميدانية تشرح من خلالها طرق التكوين والتحليل الموسيقي للمقطوعات الموسيقية التي تؤدي على الأرغول والسناوية والمسورة، وأولى هذه التجارب التي قدمتها الباحثة في هذا الإطار نموذجاً لموسيقى جبهية من منطقة سنجار التي يؤديها الفوازى، وتشير الباحثة إلى «رقص الفوازى على الأرغول» برغم أن آلة الأرغول ليست لها قوة صوت المزمار، وأن هذا من الأمور التي تلفت الانتباه، وقد تم تقديم تسجيل لرقص الفوازى على هذه الآلة، أبرز الفوازي الفنية والإبداعية فيها. وتتكون الفرقة من أرغولين وطبلية وصاجات تستخدمها الفوازى أثناء الرقص، وبالنسبة إلى التحليل الموسيقي تشير السيدة يسرى مصطفى إلى أن تحليل الإيقاع يستوجب تغيير الإيقاع خمس عشرة مرة؛ حيث نجد تغيير النبر على الإيقاع في الأول والنصف الأول والآخر في كل مرة، حسب ضارب الإيقاع، مع الرقصين، فهم يمثلون جزءاً واحداً أو جسداً واحداً يعمل في النسيم تام. وتستوجب موسيقى جبهية تكرار للجمال الموسيقية، حيث نجد المسافة الخامسة مع ثالث صغيرة.

وتستكمل الباحثة دراستها بتحليلات موسيقية أخرى مرتبطة بآلة الأرغول، عكست على جميعها ميدانياً، مثل أغاني الحج (الذباب)، وقامت أيضاً عدة توثيقات موسيقية للمادة أرفقتها بالبحث.

أما الأستاذ موسى أبو العلا، فقد تناول الأرغول بدراسة ميدانية عن نمطه وتطوره وإمكاناته، حيث تعرض في ثلاث



نماذج من آلات العتاب



إحدى الفرق المصرية المشاركة في المهرجان

في المواليد ومصاحبة أنكار الطرق الصوفية ومواكبها، إلى جانب الزار والمناسبات المتعددة للزواج. وعن مدى انتشار الآلة في مصر، تشير السيدة جملات غريبة إلى أن السلامية تروج من مناطق الوجه البحري والقاهرة والجزيرة والوادي الجديد وسبويه، وتتبدد البحوث الميدانية أن أهلها يصنعون الآلة من مواسير البنادق بعد تجهيزها. كما تنتشر نسبياً في بعض مناطق الوجه القبلي».

وتتبع الباحثة الطريقة نفسها في عرض آلة الأرغول حيث تتناولها من ناحية الوصف والمساحة الصوتية التي تتغير وفقاً لطول أو قصر قصب الزنآن التي يتم وصلها بقصب صغيرة أو اثنتين أو ثلاث، حسب الحاجة لطبيعة الصوت الصادر منها. كما تشير الباحثة للأدوات المستخدمة في صناعة آلات نفع الغاب.

أما البحث الثاني، الذي تناول التي السلامية والأرغول، فقد تقدم به الباحث جمال عبدالحى، بعنوان «السلامية - الأرغول .. تعريف وتحليل»، حيث يصف الآلة نفع الغاب إلى نوعين: الآلة يصدر منها الصوت بواسطة النفع مباشرة، والآلة يصدر منها الصوت عن طريق وضع ريشة في فم العازله، وهي آلات الغاب ذات الريشة. ويشير الباحث إلى أنه سيعرض بالدراسة والتحليل لنموذج من النوع الأول (السلامية) ونموذج من النوع الثاني (الأرغول)، حيث يقدم وصفاً لآلة السلامية ومساحتها الصوتية وكيفية مسك الآلة ثم يرسد طريقة العزف عليها بقوله: «يضع العازف فوهة السلامية من ناحية الخزانة ملتصقة بشكل مائل على شفتيه، ثم يأخذ هواء الشهيق عن طريق الأنف، ثم يفتزن كمية من هواء الزفير بين شفتيه ويتحكم في دفعها بنظام داخل السلامية. وبهذا يكون الصوت الصادر مستمراً وبمعدل نتيجة استمرار دخول الهواء، ويطلق عازفو السلامية على هذه الطريقة (تقليب النفس)، ثم يعرض الأستاذ جمال عبدالحى لأحد نصوص الموال، الذي عكف على جمعه من قرية الصرانية بالجيزة عام ١٩٩١، والذي يقيمه الراوى بمصاحبة آلة السلامية، كما يقدم تحليلاً موسيقياً لهذا النص مستخدماً التقوين الموسيقي».

ويقدم الباحث في الجزء الثاني من الدراسة آلة الأرغول، واصفاً أجزائها، وهي: البدال أو الريس، وهو القصب التي تكون على يمين العازف، وتتكون من: البالوص / الركبة / العقلة، ثم الزنآن، وهو القصب التي تكون على يسار العازف وتتكون من: البالوص (أو البابل) / الركبة / البدن، ثم

الغاب ونشأتها عند الفرانعة، ويظهر المزمار المزدوج (الأرغول) في الدولة الفرعونية الحديثة، ثم انتقل إلى الموضوع البوليغوني في موسيقى الآلات الشعبية كمنخل إلى دراسة الأراغيل وأنواعها، وتصنيف العازفين على الآلة من هواة ومستورفين يعتمدون عليها في رزق يومهم. ومن المحترفين أيضاً من يرتبط بفقر الآلات الشعبية التي تقوم الدولة برعايتها.

ويشير الباحث إلى أن «هناك أشكاًلاً من الفناء الشعبي تصاحب آلة الأرغول، يعزف عليها المراكبية الذين يعملون على المراكب النيلية، منتقلين بين شطآن البلاد، شاكين حالهم وضيق رزقهم ويعد أيامهم عن مواسمهم، ولوحة اشتياقهم لأحبائهم وأولادهم، وفيما يلى بعض أمثلة من هذه الأشكال الغنائية:

(أ) جمل النحول والصعايب صام ويومه ما كل

واترجت الأرض من حملة ولا يركل.

(ب) يا رب صاحب أمانة نعمله مرسال

للى جرحنا ويعد الدم لم ييسال

سايح عليك التبي لم تخطوا السلسال

خلوا جنات الوداد بيننا تنجى

والله النبي ع الصعايب كل يوم ييسال

ويقدم الباحثة عدة نماذج غنائية أخرى تصاحب موسيقى الأرغول، ويرصد في النهاية قياسات الأرغول الكبير والصغير بمنطقة الفواخريه، مع عرض نماذج مصورة للآلة وأجزائها.

ومن الأبحاث التي تعرضت لآتي السلامية والأرغول معاً، الدراسة التي قدمتها الباحثة جملات غريبة بركز دراسات الفنون الشعبية وعنوانها: «السلامية - الأرغول: الصناعة، الاستخدام، المنطقة الصوتية». واعتمدت الباحثة على الميدان في وصفها لآلة السلامية في منطقة شبين القناطر «قليبية»، وجاء في ذلك قولها: «هي قصب من الغاب مجوفة، تتكون من أربع عقل، على جدارها ستة ثقوب على خط مستقيم. العقلة الأولى هي الفك، كما يسميها الرواة في المنطقة، وهي خالية من الثقوب. والعقلة الثانية بها ثقب واحد، في حين تستوعب العقلة الثالثة ثلاثة ثقوب، أما العقلة الرابعة ففيها ثقبان فقط، وآلة السلامية توجد في أحجام متفاوتة بين الكبير والمتوسط والصغير، ويستخدمها الفنان الشعبي

وقد قام الباحث برصد دقيق للمادة التي جمعها حيث قام بتوثيقها وأرفقها بالدراسة.

فنون آلات الغاب في العرض المسرحي:

ويتناول الأستاذ عبد الرحمن الشافعي آلات الغاب من الناحية الدرامية، وذلك في بحثه «الأثر الدرامي لفنون آلات الغاب في عالم المسرح - تداعيات.. وذكريات مع فرقة النيل للموسيقى الشعبية»، حيث بدأ دراسته بقوله: «... سؤال قد يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى لعنوان هذه الصفحات: ما علاقة الدراما بواحدة من عائلات الآلات الموسيقية الشعبية؟»

فإذا كان جوهر الدراما هو الصراع، فإن الموسيقى تعد أحد عناصر تمثيل هذا الصراع والتأثير فيه بخلق حالة من التلاحم داخل العرض المسرحي سواء باتخاذ موقف معه أو عليه، بالاندماج فيه أو بمشاركته.. فمثلاً موقف الحزن يختلف عن موقف الفرح، والتعبير عن القتال يختلف عن التعبير عن الحب، وتوليفة الموسيقى هنا هي أن تترجم الحدث ذاته أو تكلمه، كما نجد في للموسيقى المصاحبة لشاعر السيرة..

ويعرض الأستاذ عبد الرحمن الشافعي في دراسته بعض التجارب التي تم فيها مسرحة الموسيقى في عروضنا المسرحية، وكيف ساهمت فرقة الآلات للموسيقية الشعبية، كمشارك فعال، في بنية العمل المسرحي، لامن قبيل الزخرفة؛ بل كجزء هام من دعائم العمل المسرحي ونسجه، وهي مرحلة ثالثة دخلت بها فرقة الآلات الموسيقية الشعبية إلى عالم المسرح بعد تجريبتي الرائدتين: زكريا الصجاري، وسليمان جميل.

ويشير الأستاذ عبد الرحمن الشافعي إلى تجربته في عرض أدهم الشرقاوي الذي اعتقد فيه الموال كصيغة لتقديم هذا العمل. والموال عانة ما يصاحبه آلات الغاب من سلاميات وأراغيل، وبعض آلات الإيقاع المساعدة من دف أو مزهر أو طبلة. وحدث أن مات الزعيم عبد الناصر ليلة العرض، وكان لهذا الحدث أثره البالغ في تعديل النص المكتوب، وإلغاء فكرة خيانة الصديق، ويروي الأستاذ عبد الرحمن الشافعي هذه التجربة بقوله «... بدأت للعرض بجانحة القتل - وهي نهاية النص المكتوب - حيث بدأ العرض لدينا مجموعة من إيقاعات النفوخة السريعة للتلاحمة يدخل عليها

الجرارات أو الوصلات، وهي عبارة عن ثلاث قصصيات مفتوحة الطرفين.. خالية من الثقب ومختلفة الأطوال. ويقدم الباحث عن طريق الفوتة الموسيقية تحليلاً فنياً للمصاحات الصوتية للآلة.

أما الباحث أشرف عوض الله فقد ركز بحثه على آلة السلمانية في الموسيقى الشعبية المصرية وذلك بدراسة ميدانية قام بها في مركز شبين القناطر بالقليوبية أثناء الاحتفال بـ «مولد أبوالمعالى»، هذا إلى جانب بعض المواد المسجلة لقصة «شفيقة وموتى»، و «هديم وهيمه» ثم أغنية «ياور الويش» من «سورع» بقية زفتي - غويية، وهي من المواد التي جمعها تيريير الكسنكو عام ١٩٦٧ وتوجد في أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

واستعان الباحث بهذه المواد في دراسة آلة السلمانية والقائمين بالعرف عليها، فيشير إلى أن مدد آلة السلمانية وعازنيها عالية في الأهمية، وخاصة في الفرق الشعبية، فعازف السلمانية هو الذي يساعد باقي أعضاء الفرقة من صراقي الفوتريات، كالعود والكمان، في ضبط وتسوية أوتارهم، حيث يقوم بإسعادهم الدرجات المختلفة من النغمات التي يقسمون على أساسها أوتار آلاتهم. فآلة السلمانية هي من الآلات ثابتة النغمات، يستخدمها العازف في بداية التحلل بعمل تقاسيم حرة، ثم يدخل في قطعة موسيقية من نفس المقام الذي سيغني منه اللحن، «الشيع».. كما يقوم العازف بدهاء للزيمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ويتكفل برفع الحافة للزجاجة للحنوي وسيلنته.. على حد تعبير الرواة - كي يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء اللحية.

ويوضح الباحث في رسد علاقة الآلة بالعازف والإمكانات المتاحة له في العرف على آلة السلمانية مشيراً إلى أن العازف الماهر يستخدم مقاس ١٨ (دا) في مصاحبة اللحن، الذي يكون صوت - غالباً - من طبقة والتغيير، ثم يعرض الأستاذ أشرف عوض الله مستخدماً والفوت الموسيقية، المقامات المختلفة التي تؤهبا آلة السلمانية في الفرق الشعبية ولتناسبات المختلفة، مستخدماً بعض النتائج التي وجدها عند تدوين وتحليل بعض النصوص الغنائية: مثلاً أغنية «أبوالمعالى»، وقصة «هديم وهيمه» التي أداءا الفنان يوسف شتا القليوبي، حيث تلعب السلمانية دوراً رئيسياً بين الآلات.

الشيخوخة)، فضلاً عن الدلالة الرمزية للاتجاهات الأربعة (الشمال - الجنوب - الشرق - الغرب).

ويلقى الدكتور محمد عبد النبي، وهو من أشهر عازفي الناي، الضوء على آلات الغاب من حيث مادة صنعائها ونورها في الموسيقى، حيث قدم دراسة بعنوان «تأثير آلات النفخ للصنوعة من الغاب على الموسيقى العربية المصرية» وتهدف الدراسة إلى بيان أهمية نبات الغاب في صناعة هذه الآلات كالسلامية والأرغول والناي، أملاً في توفير هذا النبات والاهتمام بصناعة الآلات بأسلوب علمي.

ويرى الباحث أن المشكلة تكمن في «ندرة نبات الغاب ذي المواصفات المناسبة، والتي تدخل بشكل أساسي في صناعة هذه الآلات، ويتسأل إلى متى ستظل الطبيعة هي المصدر الوحيد الذي يتحكم في صنعائها، خاصة وأن هذا النوع من النبات عرف في مصر، واستعمل في تعريش المباني وصناعة السلال (الأسبستة)، مما يوضح لنا أن هذا النبات إنما يستعمل عشوائياً، ولم يتم ترشيده ولا معرفة مدى أهميته لهذه الآلات، وأن المحافظة عليه تعتبر محافظة على جزء من مكونات تراثنا».

ويذهب الدكتور عبد النبي في شرح طبيعة نبات الغاب وأنواعه وطرق زراعته، ليتقل إلى الآلات التي تصنع من الغاب، مقدماً وصفاً دقيقاً لحكوماتها وطبقاتها الصوتية، والوضع الحالي لاستخدام هذه الآلات، سواء في الموسيقى العربية أو الحديثة. فيعد أن كانت آلات الغاب مقتصرة على الموسيقى الشعبية والدينية «أصبحت الآن تستخدم في كل ألوان الموسيقى التقليدية والحديثة... وأصبحت آلات الكلبة والسلامية والعفافة تصاحب آلة الأورج والجيتار والكمال والتشيللو». ويرى الباحث أن الصعوبة تكمن في أن هذه الآلات يصدر عن الشعب الواحد فيها عدة نغمات يتحكم فيها العازف بطريقة معينة، بخلاف آلة الناي التي يصدر عن الشعب الواحد فيها نغمة واحدة تزيد أو تنقص بقدر بسيط لا ينتج عنه نغمة محددة.

ويوصي الباحث في نهاية الدراسة بضرورة اهتمام الدولة أو المهتمين بوزارة الزراعة بنبات الغاب، وتخصيص مساحة لزراعته والاعتناء به، كما يوصي أيضاً بإنشاء مصنع لصناعة هذه الآلات بطريقة علمية يقوم بها أساتذة متخصصون، والوصول إلى أحسن طريقة للصناعة بدلاً من

المثقلون من مختلف الجهات، ومن وسط الجمهور يجرون في شتات ويصرخون: أدهم مات.. أدهم مات، وتكاد تشبه الحركة حركة جموع الشعب المصري في خروجهم إلى الشوارع أثناء موت عبد الناصر. ثم يتجمد المشهد تماماً، كل في حركة خاصة به، ليبداً بعد ذلك اثنين السلاميات، في عمق وحزن شديدين، تنسرب من خلاله أهات ليلي الموال دليل يا عين، لنسترجع من خلالها الحكاية من البداية. من هنا نجد أن استخدام آلات النفخ الموسيقية لم يكن من قبيل الفرجة، ولكنها من قبيل البناء العضوي للعمل ذاته.

الآلات الغاب بين الرمز التشكيلي وحرافية الصناعة:

وفي إطار البحوث التي تعرضت لمائة آلات الغاب ورموزها التشكيلية تأتي دراسة الباحث مجدى أبو زيد - مركز دراسات الفنون الشعبية - التي تعرض للرمز التشكيلي في آلات الغاب. ويشير الباحث في دراسته إلى أن «الفنان الشعبي يملك الكثير من مقومات العمل بناءً وتركيباً وهو جوهراً إعادة تشكيل بيئته، إذ يأخذ الغاب ليخرجه من حالته الطبيعية ويمنحه هيئة فنية جديدة».

ويرصد الأستاذ مجدى أبو زيد بعض الرموز العامة في الآلات الموسيقية ودلالاتها، مثل: الأسطوانة والدائرة والثقوب، ثم ينتقل إلى الرموز الخاصة ودلالاتها، متوسلاً بالتي الترميز والسلامية كنموذجين للشرح في آلة الترميز مجموعة من الرموز الفنية التشكيلية التي استوعبت فكر الجماعة من خلال ما قلعه الفنان الشعبي من تشكيل مثل «السمكة» التي ترمز إلى وفرة النسل، كما تشير السمكة إلى رمز التنمير في الثقافة المسيحية، فضلاً عن الرمز الفني للسمكة، فإننا نجد أن الرموز الفنية قد تستوعب وحشاً كاسراً يشاهد الإنسان، أما «الخطه فخر تجسيد للفعل الذي تقوم به النحلة. وقد ارتبط الخط الأفقي بالثق، كما ارتبط بصور الجسم الإنساني عند التصوير والاستقاء. ويرصد الباحث مجموعة من الدلالات الأخرى المرتبطة بالخط الذي يمثل محور المائدة في الجامع، كما هو محور النحلة المنتصبة والمتجهة باستمرار نحو الأعلى.

ثم يعرض الباحث لمجموعة من الرموز التشكيلية المرتبطة بالآلة السلامية، مثل: «المعين» الذي إذا تم اعتدائه ليرتكز على زواياه ليعبر عن الشكل الزراعي، ويصبح رمزاً لاتخاذ وتنظيم العناصر الأربعة (الهواء - الماء - الأرض - النار) وأطوار حياة الإنسان الأربعة (الطفولة - الشباب - الكهولة -



الطريقة البدائية الحالية التي تعتمد على الخبرة واحتكار اصحابها لهذه الصناعة.

واستكمالاً للبحث في صناعة آلات الغاب يقدم الباحث مسعود شومان دراسة بعنوان «آلات النفع المصنوعة من الغاب بين فنون الصناعة وفنون الأداء». وتشرح المادة الميدانية للباحث أن «الغاب هو المادة الأولية التي يشكل الصانع منها الآلة، ويسمى الغاب بوصاً في عرف صنّاعه».

ولابد أن يكون الغاب جافاً حتى يبدأ الصانع في تشكيله، ولابد أن يخل في أرضه حوالي سنة كاملة حتى يصل إلى نضجه، وبالتالي يكون صالحاً للتصنيع كآلات، ويملك الغاب بعد قطعه من الأرض حوالي شهرين حتى يتم التاكيد تماماً من جفافه، لأن الغاب اللين (الأخضر) لو صنع في حالته هذه سينتج عن صناعته اختلافات (اختلالات) في إمكانات الآلة. ويعد أن يتأكد الصانع من أن الغاب قد «استوى»، يبدأ في تصنيف الغاب إلى: سميك (مليان) - غاب رفيع - غاب معقل (أي كثير العقل) - غاب سرح، أي علة طويلة وأقل عدداً في الغابة الواحدة بتصنيف الصانع للغاب يضع يديه على إمكانات كل غابة، ومدى صلاحيتها لأن تستجيب لأدواته، حتى تصبح في النهاية آلة موسيقية لها جمالها، بعد أن كانت قطعة صماء من غابة وضيمة.

ويرصد الباحث بقعة أدوات وخامات صناعة آلات النفع مثل: السكاكين بأنواعها المختلفة، والأسياخ، والبرجل، والبطة، والكارية، والخيط والبياض، والسفرة، والسلك، والحنا التي يستخدمها الصانع في تلوين آلات الغاب وزخرفتها، خاصة زخرفة الأجزاء الغائرة في سطح الغابة. فالصانع هنا يقوم بعمل تشكيلات جمالية مرامياً فيها إمكانات الآلة وإمكانات الخامة. ثم يرصد الأستاذ مسعود شومان بعد ذلك آلات النفع المباشر وغير المباشر بجميع أنواعها، شارحاً لها، ومفصلاً لكيانها المادي وطبيعية استخدامها.

وجول بعض فنون آلات الغاب يعرض الباحث في الجزء الثاني من دراسته لفن الحلال وإارتباطه بالآلات الغاب، عارضاً نماذج من الحلال السباعي، وحسن ونجعة، ويضع آرائه الصياحية والختان والسيجور، ثم نماذج أخرى لقصة فهم ونهيمه وشفيقة ومتولى، حيث قام بتحليل النصوص من ناحية الأداء اللغوي. وفي عرضه لقصة شفيقة ومتولى يشير إلى أن «المؤدى يقوم بفناء ملهه، ثم ترد بعده المجموعة، ثم

يبدأ في ترديد الحصىن وهو ترديد لنفس الجملة الموسيقية الخاصة بالملهه: ولكن بكلمات أخرى. ويبدأ المعنى في أداء الحصىن الثاني بنفس الطريقة، ويتكرر هذا النمط في الأداء، والذي يتسق مع النظام الذي يصنعه البناء الشعري اللغوي للقصة. وتشارك آلات الإيقاع مع الأرغول والتكولة في إهامة البناء اللغوي لقصة شفيقة ومتولى بمتابعة المؤدى في نسفه للنظم موسيقياً وشعرياً».

أما الباحثة وداد حامد، فقد تناولت آلات الغاب من الناحيتين الحرفية والتوثيقية في دراسة بعنوان «آلات النفع التي تصنع من نبات الغاب البلدى في منطقة الفلنداء دراسة ميدانية وتوثيقية متحفية». وتشرح الباحثة في البداية إلى أحد الرواة المهمين في منطقة الدلتا، والذي اعتمدت عليه كمصدر رئيسي في جمع مادتها، وهو الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، أحد فناني هذه المهنة - صناعة آلات الغاب - وممارسيها. وتضيف الباحثة قولها: «.. وأمام ما لمست من قدرات شخصية تميز هذا الرجل كراي على درجة عالية من الفهم والقدرة على التواصل، فقد أشرت أن أنقل لكم أجزاءً من روايته، كما سجلتها منه دون تدخل .. يتحدث فيها عن تعلمه لهذه المرفة، وغوايته لها، والخامات والأدوات التي يستخدمها، والأنواع التي يقوم بصنعها، ثم رؤيته الخاصة لما آلت إليه أحوال المهنة في الوقت الحالي».

ثم تفتقر الباحثة بعد ذلك إلى عملية التوثيق المتحفي لبعض الآلات التي صنعها الراوي الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، وهي تمثل جانباً من مقتنيات متحف كفر الشرفاء تحت اسم: أدوات الترفيه واللعب، وقد التزمت السيدة وداد حامد بالمنهج المتبع في توثيق، وتصنيف جميع الفتيات الموجودة بالمتحف، وهو المنهج الوظيفي.

وتقدم في هذا العرض نموذجاً لإحدى الآلات التي تم توثيقها:

القرمة: قطعة رقم ١٣٧.

الوظيفة: تستخدم للعرض في المناسبات الاحتفالية.. كالافراح والمولد.. وتصابها الطبة.

الخامات: نبات الغاب البلدى - خيط سميك مدهون بالشمع.

الوصف: أداة مكونة من قصبين من الغاب. الأولى بها ستة ثقوب متساوية، وهي التي يؤدى عليها اللحن الأساسى، وإلى جانبها ثقب قصبه أخرى بنفس طولها. هناك أيضاً

قطعتان أقل حجماً يضامان إلى مائتين القصبتين من أعلى اللقم، كما يوجد قطعتان صغيرتان - في كل منهما شق طولي (البالوص)، وتضم القصبتان، كما تضم اللقم معاً بواسطة لفات عديدة من خيط سميك مدهون بالشمع.. ويتصل الخيط المشدود بين القصبتين الأساسيتين من الخلف بخيطين تربط إليهما البالوص، بحيث تظل هذه القطع معلقة بأقالة عند فصلها عنها.

طول الآلة: ٣٠سم.

المصدر: قرية مسجد وصيف - محافظة الغربية.

إشكاليات ومحاور نقدية:

وفي الإطار النقدي يقدم الدكتور فتحى الخميسى بعض الإشكاليات الموجهة على المساحة الفنية، والمرتبطة بالموسيقى الشعبية بصفة عامة فيعرض في دراسة، عنوانها «الفن الشعبى: بعض المشكلات» ومنها أن «فننا الشعبى يعاني من انحسار شديد، سواء في دائرة تأثيره وانتشاره الآن، أو في داخل حقل المؤدين الشعبيين أنفسهم.. ويتساءل الدكتور الخميسى: أين السيرة الشعبية؟ هل تبقى منها الكثير؟ أين الزاينات والمترية وغيرهم - وهل تبقى من الموال الشعبى إلا أجزاء؟ إننا نجمع ما تبقى من التراث بحزن شديد.. ويرى الباحث أن الفنون المعاصرة تحتاج إلى قوة نبع من المثقفين ورجال النظرية الموسيقية، ومن ثم فإن معهداً مثل معهد الفنون الشعبية بالقاهرة ينقصه قسم عملي للعرف والغناء الشعبى وممارسة أداء للملاحم والسير.. إلخ. وإقامة الدراسة العلمية التطبيقية للموسيقى الشعبية سوف تحقق - لا شك - نوعاً من الوحدة بين النظرية والممارسة الفعلية.

ويشير الدكتور فتحى الخميسى إلى «أننا نكتب أبحاثاً عن التفاصيل في صناعة الناي أو الربابة وشكل المزمار، وكيفية الإمساك بالقوس، أو أسماء الملاوى، ونحوه في تلك الأبحاث ولا ننتبه كثيراً للقضايا الكلية: القضايا العامة للفن الشعبى تطوره ومشاكل هذا الفن العامة، فالقالب الشعبى، في حاجة إلى مشاركة المؤلف المحترف (الدارس).. في حاجة إلى معالجة المعاهد العلمية.. في حاجة إلى تبني للنمذجة، فهو ليس مجرد مادة للجمع والفحص والتصوير.. ليس مجرد مادة للمراقبة فقط وإنما يتطلب الدخول فوراً إلى قلبه.

ويدعو الباحث في النهاية إلى إقامة ورشة لصناعة الآلات الشعبية في القاهرة، بحيث تشرف عليها لجنة علمية هدفها دراسة مقاييس ومعايير صناعة الآلات الشعبية، وضبط مسافات الانكماش الشعبية وقياسها رياضياً. كما يدعو إلى إقامة دورات دراسية للفن الشعبى في عمق الريف.

أما الباحث محمد شبانة فقد تقدم بدراسة عنوانها «محاور تود الحاضرة»، وتهدف هذه الورقة إلى الدعوة بشكل أساسى إلى إثارة الحوار بشكل علمى، جاد ومثمر، حول موضوعات تختص بها الماثورات للشعبية بصفة عامة، وللثوار الموسيقى بصفة خاصة، وتشكل محاور أساسية في دراسته، وهذه المحاور هي: الآداء - المؤدى - الآلات - الاستلهم - النقد - التلقى. ويرى الباحث في جزئية «الآداء» أنه ليست هناك موسيقى جيدة أو رديئة.. فقط هناك موسيقى أو لا موسيقى؟. إذ إن الأمر يتوقف على قدرة المازف. وهو ذاته البدع - على العزف.. ومن الأهمية بمكان أن ندعو، ووجدية وإخلاص، إلى تبني المواهب الفذة في مجالات العزف والغناء الشعبى. ولا نتركها توظف من قبل من أراد من استوديوهات التسجيل التي تستقطب هذه المواهب بالإغراء المادى.. ويقتوينا الحديث عن المؤدى إلى الحديث عن الآلة، حيث يدعو الأستاذ شبانة إلى الاهتمام بدراسة الآلات الشعبية جمعاً وتصنيفاً.

ويرى الباحث أن تجارب استلهم الموسيقى الشعبية المصرية قد استوعبت الشكل الغربى: لذا فمن الضروري الانتباه إلى أهمية تقديم أعمال جديدة تستلهم الموسيقى الشعبية المصرية شكلاً وموضوعاً.. طلباً وقلباً كما يغيب أيضاً النقد بمعناه الصحيح والجاد، وهو ما يمثل أحد مشاكلنا الحقيقية التي لا بد من مواجهتها. أما بالنسبة إلى التلقى، فيرى الأستاذ محمد شبانة وأن التلقى يلعب دوراً واضحاً في العملية الإبداعية، وهو ما يعرفه ويلاحظه دارسو الفولكلور: إذ يكون التلقى في الفنون الشعبية تلقياً إيجابياً يضيف على المادة المؤداة شريعته، ويرسخ لها إذا نالت رضا، وجبرت عن احتياجات الوجدانية والفكرية، وتلاقحت مع إطاره القيمى وعاداته وتقاليده.

* * *

وفي اليوم الشتامى للمهرجان القى الدكتور صلاح الراوى مقدر للكلمات بياناً ضم مجموعة التوصيات التي أقرتها اللجنة العلمية للمؤتمر، التي تعتمد في الآتي:

الشعبية المصرية، وتبادل نتائج هذه الجهود مع المؤسسات العربية المختصة، وصولاً إلى توحيد المصطلح العربي.

سابعاً: سرعة البدء في تنفيذ مشروع إنشاء متاحف ترمية متخصصة للآلات الموسيقية الشعبية، بحيث تمثل نواة حقيقية للدراسات الإثنوموسيقولوجية (علم دراسة موسيقى الشعوب)، على أن يبدأ المشروع بإنشاء متحف لآلات الغاب بمدينة العريش التي اقيم بها مهرجان الغاب وندوته العلمية.

ثامناً: الاستمرار في دعم فرق الآلات الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ورعاية المبدعين من عازفي هذه الآلات، والتوسع في إنشاء هذه الفرق.

تاسعاً: العناية بنشر بحوث الموسيقى الشعبية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، على النحو الذي يتيح نشر الوعي العلمي والثقافي بقيمة هذا الفروع الثري من أنواع الفنون الشعبية، وبما يتيح التبادل العلمي مع الهيئات والمؤسسات النظرية محلياً وعربياً ودولياً. ويمكن البدء بنشر دراسات هذه النوبة العلمية فضلاً عن اللتوتين السابقتين:

(آلة السمسمية - آلة الربابة).

عاشراً: العمل على إبراز الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها، بحيث تحتل موقعها التميز في برامجنا المسموعة والمرئية، فضلاً عن تأكيد مشاركتها في الاحتفالات الوطنية والقومية وفي المهرجانات الدولية.

حادي عشر: العمل على إدراج مادة الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها ضمن مواد الدراسة بالمؤسسات التعليمية المختلفة، وفي مقدمتها الكليات والمعاهد المتخصصة.

أولاً: تبذل كل الجهود واتخاذ كافة التدابير التي من شأنها أن تحمي تراثنا ومآثورنا الشعبي المصري والعربي من كل محاولات الاختراق والتشويه والتزييف التي تستهدف ثقافتنا الشعبية بوصفها جوهر هذه الأمة.

ثانياً: المبادرة الى جمع وتوثيق وحفظ ودراسة المآثورات الشعبية في محافظة سيناء (الشمالية والجنوبية)، لما تمثل هذه المآثورات من أهمية بالغة في الحفاظ على الخصائص الوطنية والقومية لهذه المنطقة، التي تشهد نهضة عمرانية واجتماعية واضحة.

ثالثاً: الاستمرار في بذل الجهود العلمية الراسخة سعياً إلى تحقيق المزيد من اكتشاف إمكانات ثقافتنا الشعبية بمختلف أجناسها وأنواعها، مع إيلاء اهتمام خاص لجمع وتوثيق وتحليل تراثنا ومآثورنا الموسيقي الغنائي الشعبي.

رابعاً: الاستمرار في دعم وتطوير الأداء في مشروع أطلس الفولكلور المصري، بوصفه واحداً من أهم المشروعات العلمية والثقافية التي تتصدى الهيئة العامة لقصور الثقافة لمسئولية القيام بها، ولما يمكن أن يؤهيه أطلس الفولكلور من مهام جليلة في مجال جمع وتوثيق وعرض الآلات الموسيقية وفنونها، وفق طبيعة انتشارها على خريطة مصر.

خامساً: المبادرة إلى إجراء الدراسات التحليلية الدقيقة في مجال الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ومثيلاتها العربية، وإيجاد صيغة فعالة للتعاون العلمي على المستوى القومي في هذا المجال، وصولاً إلى اكتشاف محددات الوحدة في سياق التنوع.

سادساً: بذل جهود علمية حقيقية في مجال تحديد وضبط المصطلحات العلمية والفنية في مجال للموسيقى





مكتبة الفنون الشعبية



بين التاريخ والفولكلور

عرض : د. أحمد إبراهيم الهوارى

تأليف دكتور: قاسم عبده قاسم
عين للدراسات والبحوث الإنسانية ١٩٩٣

يثير من تساؤلات، إذن هو منهج يقوم على «ثقافة الاسئلة»..
فكل شيء قابل لإعادة النظر، ويتربط على هذا المنهج
اختلاف فى المنهج والإجراءات.

من هنا تأتى القيمة المنهجية لهذا الكتاب، عندما يفتقر
صاحب المنهج السائد فى التاريخ، باعتماده الموروثات
الشعبية وأدأ من الروافد التى ينبغى على المؤرخ أن يضمها
فى سياقاتها الحق من منظومة العلوم الإنسانية، والتى يربأ
بها صديق الوثيقة وما بها من فجرات تاهت فى غياب
الماضى، وبقيت هناك فى صيانة الحس الشعبى. إن المؤرخ
بهذا الصنيع يعيد نفاذة الحدث التاريخى بارتكازه على
معين الموروث الشعبى.

ويتفق الدكتور قاسم على أن أركان المنظومة التاريخية
«الإنسان - الزمان - المكان» قاسم مشترك بين التاريخ
والآداب، ثم تنزع من بعد نحو «الموضوعية» فى التاريخ بقدر
ما تقترن، بل تصدر عن «الذاتية» فى الآداب فضلاً عما
يتحلى به من لغة العالم، بما يمتلك من أدوات المنهج العلمى
الصارم، ورهافة حس الفنان، مما يتيح له أن يطلق بفعالية
الخلاق، فى فضاء النص أو الوثيقة التاريخية، والموروثات
الشعبية.

إلى أى مدى تسهم «الموروثات الشعبى» فى تفسير المادة
التاريخية؟

وما مدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه الموروثات
الشعبية، ودورها فى تأويل الحدث التاريخى الاجتماعى
الاقتصادى؟

هذا هو بعض مما يثير هذا الكتاب من تساؤلات تنتال
فى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة كتاب «بين التاريخ
والفولكلور» للدكتور قاسم عبده قاسم، والذي يقدم حواراً مع
الأفكار الأساسية التى يثيرها فى محاولة لتقديم قراءة
للكتاب.

وتتراءى أصالة المؤلف فى محاولته المنهجية أن ينأى
بجانبه عن المنهج السائد لدى المؤرخين من حيث اعتماده
«الوثيقة المكتوبة» الرسمية بما هى السند الشرعى الأصيل
فى تحليلهم للحدث التاريخى. ويتسق هذا النظام، أو قل
المنهج، مع الهيكل السائد للثقافة العربية وهى أنها ثقافة
ترتكز إلى «ثقافة الأجوبة»، وهى ظل هذا الهيكل يكون كل
شيء مُعداً سلفاً، وجاهزاً، ومرتباً، ومنسقاً، ومتواتراً، بينما
يقف على خفاف المنهج الآخر، منهج لا يقنع بالأجوبة بقدر ما

ثم إنه حريص على إقامة جسر معرفي بين الأدب والتاريخ، والرواية التاريخية، والفولكلور والتاريخ. وهو بكل هذا التراكم المعرفي وحرفية الكتابة التاريخية الأدبية يقوم بهذه المهمة. ولا أقول المخاطرة، فيغوص في بحار الموروث الشعبي ليعود من رحلته، مثل سلفه السندياد، محملاً بالفلكلور والتفانس.

إنّ يهتم هذا الكتاب بدراسة العلاقة بين الدراسة التاريخية والموروثات الشعبية. ومن خلال الدراسة التطبيقية يحاول المؤلف أن يلقي الضوء على جوانب تلك العلاقة، في محاولة لتطوير منهج البحث التاريخي، لا سيما في مجال دراسات التاريخ الاجتماعي، ومن ناحية أخرى، يحاول جذب اهتمام الباحثين في مجال الدراسات الشعبية إلى الاهتمام بالخطية التاريخية للفنون التي يهتمون بدراساتها. في مناهج أو مصادر البحث التاريخي.

تعد الوثيقة المكتوبة عماد البحث في الدراسة التاريخية وإذا كان التاريخ هو ذاكرة الأمة وعقلها، فمن المؤكد أن الموروثات الشعبية هي التجليات الوجدانية للأمة. والاتفات إلى وجود علاقة بين الموروثات الشعبية وبين التاريخ هي عروة المناهج المعرفية التاريخية للإنسان. ففي البدء ولد التاريخ من ضلع الأسطورة، ثم أخذ يستقل بمناهجه في البحث. لكن بقيت رواسب شعبية على ضفاف مناهج البحث التاريخي. ومعنى هذا، أن النظرة العلمية لفكرة التاريخ تفرض على الباحث أن يتسلح بتكامل الرؤية لتجليات المعرفة الإنسانية، في محاولة لرصد وهي الإنسان بذاته، وبالمجتمع، وبالكون.

الأسطورة/ التاريخ/ الفولكلور:

إن الأسطورة تعبير عن وعي الجماعة بذاتها وإدراكها لهويتها، كما أنها تعكس البناء الاجتماعي للحياة، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقرى الغيبية. في تلك المرحلة، اختلطت محاولات الإنسان لتسجيل تاريخه بالصياغة الأسطورية. واتسم التراث الإنساني الباكر، في مجال الكتابة التاريخية، بهذا الخلط المثير بين فعل الإنسان ومشيئة القوى الغيبية.

وجاءت الكتابات التاريخية الأولى عبارة عن تاريخ حكومات الآلهة، أو أشباه الآلهة. ولم يكن التاريخ قد نزل من عليائه ليسجل قصة الإنسان في الكون وسعيه لبناء الحضارة. وهذا نجد الأسطورة تحكم التاريخ، لأن الأسطورة كانت في ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة أو أشباه الآلهة.

وكان طبيعياً أن تنزل الأسطورة أيضاً من سماء الآلهة إلى أرض البشر، وبثت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضي الإنساني. وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر، فمنهم من يعتبر أن الأساطير «تسجيل تاريخي» لل أحداث الجارية عبر ماضي الجماعات الإنسانية والشعوب، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخاً قديماً متوارثاً تنقلته الأجيال المتعاقبة بالتقليد الشفهي.

ويرى المؤلف أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله، وإنما تحمل نواة تاريخية، وتحمل هذه النواة التاريخية، في الغالب، تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التي أنتجتها، كما أنها تعبر عن الذات أو الهوية. وتحمل تصوراً نسبياً تعويضياً لأصالح الجماعة أكثر منها تجسيدا للواقع التاريخي. ولا يعني هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد. وإنما هي ترجمة للملاحظات واقعية، ورصد لحوادث جارية في إطار فني يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التي يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره. وعن طريق الأسطورة، وعن خلالها، تعرفنا على تجارب الأوابين وخبراتهم المباشرة التي تعود إلى أزمان سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب»

كان تطور المعرفة التاريخية موازياً لتطور البشرية ذاتها. وعندما انتقل الفكر الإنساني من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة، أو مثليين عن الآلهة، وبدأت فكرة الملك الذي يملك ويحكم البشر ويحكم في مصائرهم.. في هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية، كان التاريخ مرادفاً لسير الحكام، ملوكاً وأمراء وأباطرة، يسجل حركة الملوك وتصرفاتهم، ويسعى في ركابهم إلى ميادين القتال، وكان طبيعياً أن يكون التاريخ ربيب القصور، كما كان طبيعياً أن يكون غالبية المؤرخين ندما في خدمة الحكام، وأن تكون كتاباتهم في الغالب دعائية وتبريراً لسلوك الملوك والسلاطين، في حين أن الرعية؛ صناع التاريخ غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية. والمؤرخ أبي الجاسم عبارة تكسب دلالتها في سياق ما تعرض له، بقوله عن أحد الأفراد: «وقد أضربنا عن شرح ما حدث له لأنه لم يكن من أعيان الناس لتشكر أفعاله أو تدم». (حوادث المهور ج-٢٤٤).

وهكذا ينسب عصر يعنيه إلى فرد نون الالتفات إلى القوة الحقيقية للشعب، الناس في حياتهم الاجتماعية، ونشاطهم اليومي باعتبارهم القوة التي تحرك تاريخ البشرية.

في القرن التاسع عشر بدأ في أوروبا الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي، أي دراسة تاريخ الشعوب

في حياتها الاجتماعية والاقتصادية وجاء ذلك مواكباً للتغيرات التي طرأت على الفكر السياسي، والتي تبلورت في الاتجاهات الديمقراطية والاشتراكية التي لم تلبث أن انتشرت في سائر أنحاء العالم.

وبدت تجليات تغيير هذه النظرة في الأدب والفن؛ إذ طرأ تحول على صورة البطل في الرواية التي كانت تصويراً غنياً لرحلة نجاح فرد، بطولية فرد، فتحوّلت عن تصوير حياة شخص متميزين إلى تصوير بطولة الإنسان العادي. المدرسة التقليدية في دراسة التاريخ.

إن التاريخ، كما ندرسه وفق المناهج السائدة في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعتمد على شهادات جزئية سواء كتبها المؤرخون المعاصرون أو حملتها السجلات والوثائق، أو غيرها من مصادر المعرفة التاريخية.

ويعتمد دارسو التاريخ على هذه الشهادات للتاريخية الجزئية ذات البعدين: الزماني والمكاني في محاولة إعادة تركيب الظاهرة التاريخية تركيباً فسيفسائياً وفق منهج استرادي. وقد كان هذا هو المنهج السائد الذي ساد مدرسة «برنك» وتلاميذه وأواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

وما يزال كثير من المؤرخين اليوم يقدسون الوثائق وشهادات المؤرخين للمعاصرين، وما تتلق به المصادر التاريخية التقليدية باعتبارها الحقيقة التاريخية. ويرى المؤلف أن هذه المصادر، رغم أهميتها، فهي غير كافية في تقديم الحقيقة التاريخية كاملة غير منقوصة.

أما «الموروث الشعبي» فيقدم لنا رؤية جمعية للحقيقة التاريخية، لأن الجماعة في رؤيتها للحدث التاريخي، تغلظ فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان، وتحرص على رسم صورة شاملة للحدث التاريخي، وما يحفل من رموز، كما أنها تحرص على بلورة موقفها من الحدث. وهذه الصورة الشعبية غالباً ما تحمل وعي الجماعة بذاتها، كما تحمل طبقات أحداثها الخيالية كثيراً من المضامين التاريخية.

من هنا تأتي أهمية اعتماد المؤرخ على «الموروث الشعبي» إلى جانب المصادر التقليدية. ذلك أن المزاوجة بين هذين النوعين من المصادر يساعد المؤرخ على استيعاب الظاهرة التاريخية ورسم صورة كلية شاملة لها. ويذكر د. عبد الحميد يونس أن أحد المؤرخين المحدثين أنكر هذه السيرة الشعبية (سيرة الظاهريبيرس) والتي ترسم الظاهر بيبرس

كما يحب الشعب أن يكون البطل المجهز للمثل، المحقق للريجات، وراماً لا يمكن أن تصلح وثيقة من وثائق التاريخ. (الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد ٣ ص ٥).

هذا الموقف المناوئ لهذا الحل المحرفي من قبل كثرة المؤرخين هو ما يحرص عليه مؤلفنا؛ الالتفات إلى دوره في تكامل الصورة التي كانت، بنض أصحابها وصناعها.

في نظرية القراءة: الموروث الشعبي/ القراءة الشعبية للتاريخ:

يتميز الموروث الشعبي بأنه يحمل «نواة تاريخية» إذ إنه يصمم تفسيرات لأحداث تاريخية، ويحكى عن أبطال تاريخيين. ويتم ذلك بأسلوب مثل بالخيال والرموز الشعبية التي تخدم الأغراض والغايات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة.

ويمكن أن نصف الموروث الشعبي بأنه نوع من القراءة الشعبية للتاريخ وهو ما يعني أن الموروث الشعبي يعكس رؤية الجماعة لتاريخها بغض النظر عن التفاصيل التي تتعلق بالزمان أو المكان أو الأفراد في القصة التاريخية. وإذا كان التاريخ قد اعتُبر زمناً طويلاً بمثابة المرادف لسير الحكام والقادة وأبناء السياسة والحرب، فإن التطور السياسي والاجتماعي أدى إلى الاعتراف بحق الشعوب في إدارة شئونها مما دفع إلى الاهتمام بالجوانب المختلفة من نشاط الشعوب في مجالات الاقتصاد والاجتماع والثقافة والفن والنظم الدستورية، وكان للتاريخ نصيبه من هذا الاهتمام.

ويتضمن «الموروث الشعبي» الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة، ويتضمن كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام الأصوات والكلمات في أشكال غنائية شعرية أو نثرية، متضمنة المعتقدات الشعبية أو الخرافات والمعادن والتقاليد والقصص والتمثيلات. من خلال ذلك مجتمعاً، يحمل الموروث الشعبي رؤية الشعوب لأصولها ولأحداث تاريخها وأبطال هذا التاريخ، كما يحمل تفسيرات للمظاهر الطبيعية، في البيئة التي كانت مسرحاً للنشاط الحضاري عبر التاريخ.

ويحمل «الموروث الشعبي» التاريخ الشفاهي الذي يعني بالاحتاجات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة، كما يحقق بعض الصياغات النفسية التعويضية للحوادث التاريخية وأبطالها. ويتم هذا بشكل يجمع بين البساطة والتلفائية التي تميز الإبداع الشعبي عادة.

لم تعد - إذن - الحوايليات والمذونات التاريخية والوثائق والآثار هي المصادر المحترمة، والوحيدة المعترف بها في عيون المؤرخين، وإنما صارت القراءة !!! تعبئة للتاريخ، أي رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين المشتغلين في مجال دراسات التاريخ الاجتماعي. وصار «الموروث الشعبي» بكافة أجناسه، القولية والشكلية، مادة لها قيمتها العملية لدى دارس التاريخ الاجتماعي.

وتكمن أهمية هذا النوع من التفسير الشعبي للتاريخ، أو الرؤية الشعبية للتاريخ، في أنه بمثابة مرآة تعترف من خلالها على رؤية الناس أو الأفراد العاديين لما يدور في مجتمعاتهم. وهذه الرؤية لها أهميتها في إعادة قراءة تفسيرات المؤرخين الذين ظلوا زمناً طويلاً يتجاهلون نتاج العامة وينظرون إليه بدرجة من التعالي والتجاهل. إن التراث الشعبي، الذي هو جملة التراث غير المسجل للشعب، كما يتجلى في القصص الشعبية، والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس، هو موضوع علم الفولكلور.

ومجال علم الفولكلور إعادة بناء التاريخ الروحي للإنسان، ليس من خلال أعمال الشعراء والفنانين والمفكرين البارزة، ولكن كما مثلتها أصوات الناس والرواية. وفي هذا يعكف الباحثون على مادة تاريخية، إلى حد ما، وهي المادة التي تعكس الأساليب الشعبية للتعاضد مع أساليب المتعلمين والفنانين وأساليب التفكير المدرية تدريباً علمياً. ومن هذه الناحية نجد أن مجال علم الفولكلور يتطابق مع مجال الدراسات التاريخية التي تهتم بتطور المجتمع وإيمانه بناء «التاريخ الروحي للإنسان» من خلال فحص إبداعاته الثقافية، وهو ما يجعل الباحث يعكف على دراسة الموروث الشعبي بداية بالأسطورة وانتهاء بالشعر الشعبي مروراً بالسيرة والخمسة والحكاية الشعبية.

الثقافة الشفاهية:

إن الراوي في السيرة أو الحكايات الشعبية يضابط جمهوره بما يجب أن يسمع، ويوصلها لفهمها، في إطار من القيم والأخلاقيات التي يعتنقها الجمهور المثقوى ويلتزم بها. ومن ناحية أخرى نجد السيرة الشعبية تفتار شخصية تاريخية، وتعيد صياغتها في إطار شعبي يلبي حاجة الجماعة ويفسر التاريخ لصالح الناس، صناع التاريخ الحقيقيين، لأن معرفة التاريخ ضرورة لاية جماعة، فهو بمثابة ذاكرة للأمة. نجد الشعب فيه سنداً لوجودها وإدراكاً لهويتها، وتحقيقاً لذاتها، فإن الشعب ثقيل تاريخها

من جيل إلى جيل بشكل تلقائي بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. وغالباً ما يكون هذا التاريخ محملاً بكثير من الخيال الذي يكشف عن كيفية القراءة الشعبية لأحداث التاريخ، وفي قراءة نفسية تموضعية لصالح الجماعة الإنسانية التي تحرص على تحقيق وجودها من خلال صياغة تاريخها وفق ما يترأى لها من حلم يريز أن يكون واقعاً متحققاً؛ فسيرة الظاهر بيبرس صورته في صورة البطل، كما ينبغي أن يكون في أذهان الناس وقتذاك، ومن ثم فقد جعلت السيرة، بيبرس «المخلص» ينتظره الناس بصبر نافذ، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العنو، ويوزع الأمر بينهم بالقسمة تسبقه الإغاضات المنبئة بظهوره، وما كان أبرع أصحاب السيرة في تفسيرهم لقب «الظاهر» الذي تلتب به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب «أظهر يا ظاهر» أي إنه الولي المنتظر في الوقت والمكان المئيين، وإنه فقد جعلته السيرة ولياً يأتي بالعجائب والخوارق «عبد الحميد بيبرس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي / ٨٩، ٨٨

وإذا قارنا بين صورته في السيرة الشعبية - الظاهر بيبرس - وصورته في المصادر التاريخية الرسمية تبين لنا مدى مغايرتها للتصور الشعبي (راجع سعيد عاشور، الظاهر بيبرس، ١٩٦٣، أعلام العرب، صفحات ٨، ٦، وما يليها)

ليس هذا فحسب، فالمثال في حكايات ألف ليلة وليلة، أو السيرة الهلالية، أو على الزينق، يجد دليلاً على صحة هذا القول .

وتكمن أهمية هذه المواد التراثية الشعبية بالنسبة إلى المؤرخ في أنها تعتبر مادة هامة من بين المصادر التي تساعد على تفسير الظواهر التاريخية وفهمها، كما أنها تعمل ما يمكن أن نسميه - فيما يرى المؤلف - البعد الثالث في الظاهرة التاريخية. فإذا كان التاريخ بمفهومه التقليدي والتعليمي يعتمد على دراسة حركة الإنسان في بعدها الراسخ للصاعد، أي من حيث موقعها الزمني، وبعدها الأفقي للممتد أي من حيث موقعها المكاني، فإن الرؤية الشعبية تضيف بعداً ثالثاً يجسد الرؤية الوجدانية للتاريخ بحيث يضيء على طابعها روحياً نفسياً يكسبه الصفة الكلية.

ويعد أن عرض المؤلف لأهمية العلاقة بين الموروث الشعبي والدراسات التاريخية من خلال بيان أهمية الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والشعر الشعبي في ميدان الدراسات التاريخية بشكل عام، يظهر

النيل في الأساطير العربية، والرؤية الشعبية للشخصيات التاريخية في سيرة الظاهر بيبرس، والحروب الصليبية في ألف ليلة.

إن هذا الكتاب «بين التاريخ والفولكلور» يقدم نموذجاً لنظرية القراءة.. قراءة قائمة على التماثل وليس الأجوبة الجاهزة، «العلبة» في مناهج تقليدية عتيقة، في محاولة لعقد أصرة بين حقول المعرفة الإنسانية بما يثرى وعى الإنسان بذاته وتاريخه، الذى هو صانعه الحقيقي.

إلى أن تراثنا العربى الذى وصلنا من عصور التعلق الفكرى في رحاب الحضارة العربية الإسلامية قد ضم كثيراً من الموروث الشعبى بين صفحات الكتب التاريخية والأدبية فضلاً عن الموسوعات ودوائر المعارف. ويعرض الكتاب لعدد من المصادر العربية التى تحوى مادة هامة من الموروث الشعبى.

ومن جانب آخر، قدم د. قاسم دراسات تطبيقية في خطط المهرجاني (الموروث الشعبى والدراسات التاريخية)، ونهر



The ballad of Hassan and Nayema becomes the topic of the literary report in this issue. The report is concerned with the effect of this ballad on our collective consciousness. The ballad has been quite popular and has been adapted in literature, the cinema and the theatre at the hands of many brilliant writers and intellectuals. These adaptations are related to many critical and methodological issues. The latest adaptations of this ballad form is *Al Greley's* Tides of the Night. The discussions raised by this performance led *Samar Ibrahim* to discuss the issue of drawing inspiration from folk texts. She sets out to discuss the relations between the ballad form and the theatrical and cinematic performances.

Within the context of folk texts, *Abdel Aziz Rifa'i* presents a new folk tale, which is *Al Shater Hassan*, the first type. The tale has been documented and revised in the light of the vocal tone of the narrator. The tale is affiliated with a glossary of the terms employed in the study.

Mohamed Abdel Salam Ibrahim offers his own reading of the role played by the mother - in - law in the system of the extended family. This role can be considered as part of the social structure which explains social values through the jokes, proverbs and folk songs collected in the village of *Al Qarem*, *Abon Hamada Center*, Governorate of *Al Sharqia*. The study is an attempt to affiliate the form of expression in folk literature to the position, sex and age of narrator.

The magazine reviews the proceedings of the third international festival of folk music. The festival has been concerned with the pipe musical instruments. During the festival, more than twenty researches have been discussed. The researches covered such instruments as *Al Salameya*, *Al Arghoul* and *Al Nai*. Many researchers participated in this festival. They were mainly professors and research workers from the Academy of Arts, *Helwan University*, the General organization of cultural palaces. In addition, some Arab and foreign research workers and artists participated in the festival.

The issue ends with a review by *Ahmad Abraham Al Hawary* of *Kasem Abdou Kasem's* book "Between History and Folklore". The reviewer discusses the author as he questions the contribution of folk legacies in the explanation of historian's consciousness of the historical context of his material. The book is regarded as one of those books which enrich human knowledge and enhance man's consciousness of his own ego and history.

Next comes the reading of *Ibrahim Abdel Hafiz* of four tales: "Soka and the White Birds", "The Three Pigeons", "A Boy From Morocco", and "Laila daughter of Morgaan". These tales have one thing in common: the metamorphosis of man into a bird. The reading takes place along four axes: the metamorphic element in the formation of the tales, the tools of this metamorphosis and the symbols which underlie the metamorphic process. The research worker employs some of the theatrical formulations of Propp about the analytic and functional element together with the classification of Amy Thompson of the elements of folk tales.

The study that follows is written by *Hany Gaber*. The study is entitled "The Ethnographic Museums and its role in the Preservation of Folk Tradition". The research-worker commences his study by making a distinction between folk art museums, local museums and open air museums. The research - worker discusses the difficulty of classification and the subtle distinction between the classified museums such as the locations of showing folk literature and preserving it and the position these theatrical issues occupy from the theories of structure and function. The research - worker also stresses the aesthetic value of material culture. The selection of specimens and the way he obtains such material is examined, namely field work, ownership, dedication, cultural exchange and the measures followed in the preservation of specimens. The study poses the question of the future of the museums and employing them in cultural fields, particularly the field of scientific research and the field of activating crafts production and the touristic fields.

Sawsan Al Ganainy contributes an article on "The Unity of the Triangle" in Daily life in Sinai. This research starts with a historical briefing on the triangle and its uses in the ancient Egyptian civilization as in the pyramids, The temples, the obelisks, etc). The research - worker also discusses the concept of the triangle in Greek culture as embodied in the fields of engineering, arts, philosophy and daily life. She also discusses the triangle as an ornamental unit in the life of the Sinai Bedouins and specifically in housing, carpets, woman dresses, ornaments and embroidery, the embroideries related to horses, agricultural appliances and pottery items.

Mohamed Fathi AL Senousi contributes an article on the late pioneer plastic artist *Effat Nagi* ". There follows a translation of the Spanish writer *Khwan Gotisola* entitled "The Housayniat and Folk Theatre". The translation deals with "Qazia", or the elegies of Shiite muslims on the day of Ashour'aa.

The second study is a translation by *Clyde Kluckhohn's* "Recurrent Themes in Myth and Mythmaking". The study is concerned with the question of the distribution and dissemination of mythical forms. While Lévi-Strauss maintains that "The Myths collected in widely different areas exhibit a striking similarity".

Kluckhohn confirms that "We must not forget the fact that in spite of this similarity, there are many differences between cultures and cultural areas, and between the different narrative versions of the myths collected in the same day, by one or more persons, belonging to the same cultural region". Added to that, Kluckhohn observes that some of the myths have a limited geographical distribution, and there are other themes which differ in style from one area to another. They also differ in their value and the way the mythical elements combine. In the words of Kluckhohn himself, "these differences are too wide and too big to be dismissed. The study also tackles the importance given to folk narratives, plot inversion, adding and removing certain elements. The study deals with the question of the mythical interpretation through the selection of some significant themes such as flood, the slaughter of monsters, incest, rivalry among infants, bi-sexual deities, castration and the Oedipus-type myths.

The study, which follows, is *Von Sydow's*: "The Study of Folk Tales and Linguistics". Sydow is one of the prominent theoreticians in the field of folkloric studies, and especially the mechanisms of oral transmission. Sydow draws a distinction between the passive holder of tradition and the positive holder. He also sheds some light on the idea of the folkloric type or the adaptive pattern.

Sydow commences his study by discussing the decisive discovery of brothers Grimm, i.e. the international distribution of folk tales and its ancientness. A careful examination of these two facts is significant as such, even if it centres solely on folk tales apart from the study of ancient literature. The study is centred round the explanations of the dissemination of folk tales and its ancientness in the light of the hypothesis of Grim brothers and the subsequent efforts of modern linguistics. Sydow also lays stress on the necessity of collaboration between linguistics and folkloric studies. From the perspective of these combined studies, linguistics could produce lots of material which are of value to folkloric studies.

This Issue

The issue starts with a study by *Farooq Khorsheid* entitled "Folk Narratives Between Folklore, Literature and The National Objective".

Khorsheid believes that the transformations of folk texts are orally transmitted, but rather they are transmitted through a written or a printed text. The editing of the oral text deforms its folkloric nature, since it lacks the additions and droppings which accrue through the process of oral transmission. And thus, it ceases to grow and develop and becomes a fixed text that belongs to the creative elite. Out of this conception, *Khorsheid* raises the issue of reception. "If written texts take into consideration the reception of the individual reader, *Khorsheid* maintains, it is popularized through the agency of mass media. It starts to imitate the principles of collective reception which are followed by the original creators of folk narratives while also taking into consideration the artistic tools used in the mass media."

Folk narrative thus contributes to the creation and enhancement of the national scene. The question of the folk narrative has raised many interrelated questions from the critical methodological and epistemological points of view.

● الاشتراك في المجلة المصرية :

سوريا ٧٥ ليرة • لبنان ٣٠٠٠ ليرة • الأردن ١٢٥٠ دينار • الكويت ١٢٥٠ دينار • السعودية ١٥ ريال • تونس ٤ دينار • المغرب ٤٠ درهم • البحرين ٢٠٠ دينار • قطر ١٥ ريال • دبي ١٥ درهم • أبو ظبي ١٥ درهم • سلطنة عمان ٢٠٠٠ ريال • جزر/ القطن/ الشنة ٢٠٠ دينار .

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات ومصاريف البريد ٨٠ قرناً وترسل الاشتراكات بموالة برقية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

من سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للخارج ١٢ دولاراً للبيئة متعلقاً إليها بمصاريف البريد . الملة المصرية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً .

● للمراسلات :

مجلة لندن الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • دكة بركاتي • القاهرة .

• الفاكس : ٧٧٢٧٦ ، ٧٧٢٧٧

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo
No. 44, July - September, 1994.



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. Samba El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Mostafa El - Razaz









Bibliotheca Alexandrina



0531730